الثمن ٢٠ مليما

العدد الرابع عشر

القاهرة في ٥ رمضان سنة ١٣٥٤





الثمن ٢٠ مليما

السنة الأولى

أول ديسمبر سنة ١٩٣٥

الموسيقى

مجلة أسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتا
لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية
رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود أحمد الحفني

الإدارة
٢٢ شارع الملكة نازلي - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافي : اغاني

الاشتراكات
٥٠ قرشا صاغا داخل القطر المصري عن سنة
٨٠ « خارج « « «
الإعلانات يتفق عليها مع الإدارة

في هذا العدد

كلمة المحرر

شهر رمضان واحياء لياليه

بسم الله الرحمن الرحيم « شهر رمضان الذى أنزل فيه القرآن هدى للناس وبينات من الهدى والفرقان ، فمن شهد منكم الشهر فليصمه ، ومن كان مريضا أو على سفر فعدة من أيام أخر ، يريد الله بكم اليسر ولا يريد بكم العسر ولتكملوا العدة ولتكبروا الله على ماهداكم ولعلكم تشكرون »

صدق الله العظيم

« لايصوم العبد يوما فى سبيل الله إلا باعد الله بذلك وجهه من النار خريفا »

صدق رسول الله

يتلقى القراء هذا العدد من « الموسيقى » وقد قطع المسلمون فى أقطار الأرض خمسة أيام من شهر رمضان ، شهر الهدى والنور ، والبر والتقوى ، ذلك الشهر الكريم الذى يجد فيه الأغنياء الجوع ، فيعودون بالفضل على الفقراء والمتربين .

ولهذا وغيره من الأسباب الحيوية شرع الصيام وكان فرضا محتوم الأداء إلا على من أطاقوه .

والصوم جنة ، يجب ألا يجهل الناس فيه ، وأن يتورعوا

عن الأثم والموبقات والانغماس فى المعاصى ، وإلا فلا حاجة لله أن يدعوا طعامهم وشرابهم

وليس من شأن « الموسيقى » أن تتوسع فى بيان حكمة الصوم وأسباب فرضه ، ولا أن تذكر الأحكام التى وردت فيه ، ولا أن تنزل الزواجر بالذين لا يتوقون أن يراهم الناس فاسقين عن أمر ربهم ، يستبحون الحرمات ، ويقترفون السيئات ، فشأن أولئك جميعاً إلى السادة العلماء الذين يجاهدون فى سبيل الله بعلمهم وإرشادهم .

ولعل حظ « الموسيقى » من التعرض لهذا الموضوع أن تساهم بنصيب فى الدعوة إلى إحياء ليالى رمضان بما انطبع عليه المسلمون فى الزمن الغابر من المعروف والبر والتقوى .

كان فى المسلمين قوم جعلوا الدنيا دون دينهم ، ومناعمها دون عقائدهم ، فآثروا وجه الله وأحيوا شعائره ، ووصلوا الأرحام والأصدقاء ، وبذلوا الأموال للبائسين والفقراء .

كان ديدن أولئك البررة الأكرمين أن يحيوا ليالى رمضان فى بيوتهم بتلاوة آى الذكر الحكيم من مشاهير القراء ، وأن يقيموا حلقات الأذكار يتغنى بالأنشاد فيها كبار المنشدين وفحول المغنين ، يطربون الخاشعين ويفهمون السامعين ، ويعظون الشاهدين ، بما يستطاب من السماع ، وما يلذ من الأغانى .

ووالله لقد شهدنا فى بلد واحد ثلاثة من أقطاب الغناء العربى . هم محمد سالم العجوز ، والسبع . وعبد البارى ، يحيون ليالى رمضان جميعاً فى ثلاثة بيوت من أكبر بيوتات ذلك البلد .

وما كان هذا البلد بدعا بين بلاد القطر ، أعجوبة تتساير بها الأمثال ، بل كان جميع المطربين والمنشدين والمغنين موزعين على البلدان يحيون فى بيوت الأكارم ليالى هذا الشهر الكريم .

وشهد الله أن تلك البيوت التى كانت حضان الشرف وزينة الزمان ، كانت تعج بالخلائق على اختلاف طبقاتهم يقضون فيها سهراتهم فى الانتفاع بكلام الله وسيرة الرسول عليه السلام باسمى ما وصل اليه الخلق الفاضل .

ولهذا الذى وفق الله اليه المسلمين قديماً مزايا كان يفيد منها المجتمع ، فان إحياء تلك الليالى على ماوصفنا ، كان يحول بين شهودها وروادها وبين غشيان الملاهى ، وارتياد المفاسق وإتيان المعاصى ، ويسير بهم إلى الهدى والصلاح ، فوق ما كان يفيده منها محيوها المطربون من أرزاق يغلونها على أولادهم وبيوتهم ، ويسدون بها مفاقرهم ، ويقضون حاجهم .

وظاهرة أخرى لا يصح إغفالها ، بل ويجب التيقظ لها والعمل على إتمامها ، وهى أن فى إحياء ليالى رمضان إحياء دينياً على الوجه الذى بيّنا تعظيما لحرمته واحتفالا بشعائر الاسلام وإظهارا لمجده وعظمته .

كذلك كان المسلمون يوم كانت تتحلى بهم الدنيا ، وتعرف الأيام مكانتهم ، فماذا دهاهم حتى قبضوا أيديهم ، وكزت نفوسهم ، والتوى قصدهم واصبحوا لا يهون عليهم مايبذلونه فى سبيل الله .

فى دثر العادات الفاضلة ، دثر لمكارم الأخلاق ، فهل عرضت للمسلمين آفة البخل ، وألهاهم جمع المال وخزنه . فآثروا الدنيا على الآخرة ؟ .

ومن عجب أن يتصايح بعض الناس ، يطلبون إلى محطة الأذاعة الاكثار من إذاعة القرآن ليجتمع الناس عليها فى مساكنهم ، فيدخرون ماكان يجب عليهم إنفاقه فى هذا السبيل ، ويقضون بذلك على أهل الفن من القراء والمنشدين .

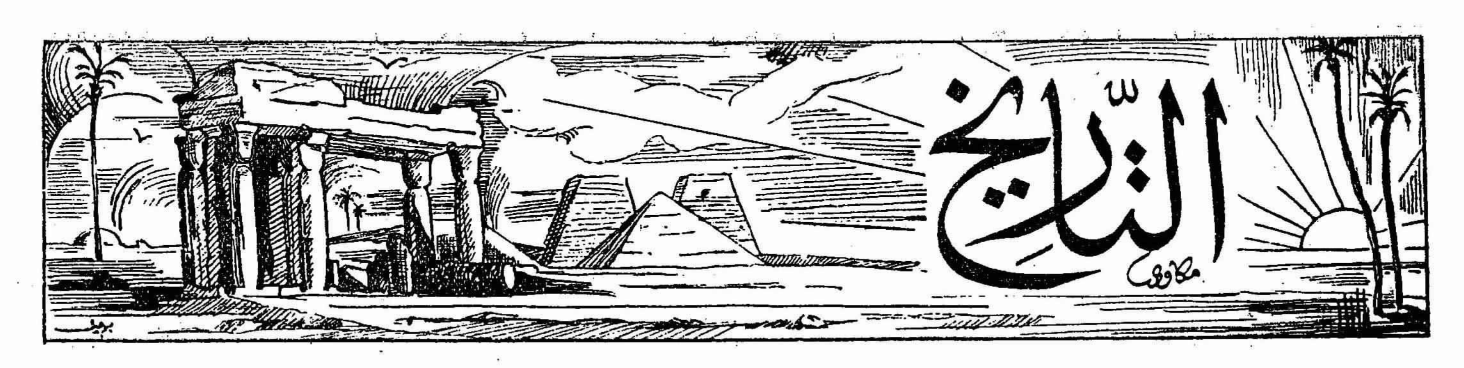
الواجب أن نعود إلى إحياء تلك السنة الحسنة التى سنها آباؤنا ، أحسن الله إليهم وأثابهم وأجزل عطاءهم .

لقد تكاثرت النصال على الموسيقيين فما يدرون أيها يتحملون ، وأيها يدفعون ؟

أيها الموسيقيون

لئن أعرض عنكم أهل الثراء والميسرة فتبدلوا الراديو بكم ، لقد يتولاكم برحمته من أودع الفن نفوسكم ، وألهمها سمو الوجدان . وإنا لنتقدم إلى المسلمين فى جميع الأقطار بأبلغ التهنئة ، سائلين اليه أن يصلح بالهم ، ويطهر قلوبهم ، ويوفقهم إلى الهدى والصلاح .

دكتور محمود أحمد الحفنى



الشعر والموسيقى المصرية القديمة

ومنزلة الموسيقى بين العلوم والفنون

كان الشعر والموسيقى عند قدماء المصريين فنا واحدا ، وكانت الخطابة كذلك شعرا ملحنا ، فكان الموسيقيون هم الشعراء والخطباء والمؤرخون . وكانوا موضع تجلة الشعب وتقديسه ، يلقبهم طورا بالحكماء وأخرى بالأنبياء وتراجمة الآلهة ، إذ كانت قصائدهم كلها عظات وحكم ، صادرة عن حنكة وتجربة ، ناطقة عن حق ، فوق ما حوته من جديد الابتداع وغزير المادة . وكانت تلك القصائد مرشد الشعب ومدرسته ، تبث فيه روح المدنية ، وتحلق من الطباع الوحشية رقة ولينا . كذلك كانت إصلاحا بين الأحزاب المتنافرة ، عاملا على نزع العداوة والبغضاء ، تقوى النفس وتسوقها إلى الفضيلة ، وذلك ما حمل أمثال أفلاطون على تفضيل الموسيقى المصرية القديمة على سواها ، برغم أنه أجنبي عنها .

وكان الموسيقيون يشرحون فى قصائدهم مختلف القوانين المدنية ، وأحكام الديانة ، وأصول الفلسفة ، والتاريخ وغير ذلك من العلوم والفنون . وإن بلوتارخ ، المؤرخ اليونانى المعروف ، الذى كان حجة القرن الأول الميلادى ليقول فى هذا الصدد :

« إنه لم يكن للأقدمين واسطة لنشر العرفان غير الشعر الملحن » . ثم يقفى على ذلك فيقول « لقد كان من الميسور لكل شاعر أن يلحن ما يقصده »

وهكذا كان الشعر غنائيا ، والقصيد موسيقيا ، يتغنى به الشعب ، ويترنم به كل فرد من أفراده ، ويستمتع الجميع بلذاذة معانيه .

أما الغناء فى الخطابة - وكانت شعرا - فمعناه عند الأقدمين أن تعطى لكل كلمة نغمة خاصة تظهر روح تلك الكلمة ومعناها عند إلقائها حتى تخرج مقاطع الكلمات على أشكال متباينة تنال من قلب السامع ومشاعره

وكان الشاعر يبتدىء قصيدته دائما بما معناه « إنى أغنى » . وكان الخطيب إذا أخطأ فى إحدى مقاطع الكلمات فخرج فى النغمة عن أصول درجتها من الحدة أو الثقل عد ذلك فيه نقصا كبيرا ، ولحق به من العيب ما يلحق بخطيبنا العصرى إذا ما أخطأ فى مخرج كلمة أو حاد عن أصول القواعد النحوية .

ولقد جرت العادة أن يصطحب كل خطيب عازفا فى أثناء إلقاء خطبته، يوقع له بآلته توقيعا هينا لا يشوش على الخطيب وإنما يعينه على الأداء

وقد يكون من العجب أن يسود الشعر فى ذلك العصر حتى يكون لغة الخطابة، وأن يتناشد الشعراء بالموسيقى، ويتحدث الخطباء بالألحان. إنما يسهل تصور ذلك إذا تحققنا أن حاجة القوم كانت تدعو إليه، وأن الناس فى تلك العصور القديمة، لم يكونوا قد اهتدوا إلى القراءة والكتابة، فما كان للعلماء من سبيل إلى نشر العلوم والقوانين بين الناس غير الأغانى التى من السهل أن يتلقنوها، ويتوارثوها جيلا بعد جيل

وكان قدماء المصريين يفضلون هذه الطريقة - طريقة نشر العلوم بواسطة الأغانى - على نشرها بواسطة الكتابة، حتى بعد اختراع الحروف الهجائية. وليس أدل على ذلك من القصة التالية:

فى عهد الملك «تام»، وكان مقر حكمه مدينة طيبة، اخترع توت، أحد رجال حاشيته، الحروف الهجائية، ثم طلب إلى مولاه السماح له بتعميم هذه الحروف واستعمالها رسميا فى الدولة المصرية، زاعما أن ذلك الفن - فن الكتابة - خير وسيلة لتقوية الذاكرة ونشر العلوم. فأجابه الملك بقوله:

«ينبغى، حين يخترع الأنسان شيئا أو يبتدع ما يدل على مهارته، أن لا يغفل التفكير فيما ينجم عن استعمال هذا الاختراع من الفوائد والمضار. وأنت، بصفة كونك أبا الحروف الهجائية. قد حملك ميلك إليها، وعطفك عليها أن تفكر فيما يؤدى إلى عكس الغرض المنشود منها، فأن مستعملها قد يضطر إلى إغفال تمرين ذاكرته، وبعد أن كانت صور الأشياء نفسها تجول فى خاطره فأنه سيكتفى اليوم بأشكال تلك الحروف الهجائية، اعتمادا على رسومها الظاهرة وإذن فقد اخترعت الحروف، لا لتقوّى الذاكرة كما تزعم، بل لتشلها عن العمل. وإنك لن تكسب تلاميذك بتلك الوسيلة إلا مجرد خواطر بدل المعرفة الحقيقية. وأما من ناحية العلوم فسيستغنى الشعب عن معلميه ويكتفى بالقراءة، وبذلك يظن عامة الناس أنهم ملكوا ناصية العلم، وهم يجهلون كل شىء. وأما المسألة الاجتماعية فستزيدها حروفك تعقيدا، فالناس لن تحصل العلوم نفسها بل صورا منها تخدعهم وتبعدهم عن الحقيقة.»

ولهذا الرأى دانت الأمم القديمة ردحاً من الزمن. فقد روى أن الهنود كانوا لا يلقون محاضراتهم، ولا ينشرون علومهم إلا بواسطة الشعر الملحن. كذلك يقول اشترابو إن البلاد الفارسية لم تكن تعرف حمد الآلهة وشكر الأبطال إلا فى الشعر.

وقد ظل الكثير من الفلاسفة والشعراء، حتى بعد انتشار القراءة والكتابة، يدينون بمبدأ عدم استعمال الكتابة وعدم تدوين مؤلفاتهم. وإن هومير ليحدثنا أن الشاعر فى عصره كان يأبى أن تدون قصائده بل يكتفى بألقائها. وكذلك منع ليكورج أن تدون قوانينه التى اشتملت عليها قصائده رغبة فى أن تعم أغانيها البلاد

وكانت الموسيقى عند قدماء المصريين فنا محترما، بل كان ربانيا. إذ كانت الموسيقى والديانة والفلك والطب والفلسفة كلها علوم مقدسة، دراستها والتبحر فيها وقف على الكهنة وحدهم. وإذن فلا عجب فيما رأيناه من عظيم اهتمامهم بأمرها.

وكان المصريون يعتقدون أن العلوم المقدسة تتصل كلها بعضها ببعض ولهذا كانت الموسيقى من أركان الديانة ، مديره الآلهة وحرسته الملوك ورجاله الكهنة .

أما عن اتصال الموسيقى بالفلك بصفة كونهما من العلوم المقدسة فكان وثيقا ، يرتبط الواحد بالآخر تمام الارتباط ، إذ كان المصريون يجدون شبها كبيرا بين الأجرام السماوية فى انتظام حركتها وارتباطها ، بعضها ببعض ، وبين النغمات الموسيقية التى تتألف منها الألحان ، لما يقع بينها من نظام ثابت وارتباط مناسب . ثم ألم يكن عدد الكواكب خمسة فى بادىء الأمر هى : عطارد والزهرة والمريخ والمشترى وزحل . وكذلك كان السلم الموسيقى الذى هو أساس جميع الألحان الموسيقية خماسيا ، فلما زاد عدد الكواكب إلى سبعة ، بأضافة الشمس والقمر إليها ، أصبح السلم الموسيقى سباعيا كذلك .

وكانوا يرمزون لكل نغمة من النغمات السبع بالرمز الهيروغليفى الذى كانوا يرمزون به لمماثلها من الكواكب ولذلك استطاعوا تدوين سلمهم الموسيقى المكون من السبع النغمات الأساسية ، ولو أن ذلك لم يمكنهم من تدوين ألحان أغانيهم . وكما اشتمل السلم الموسيقى على سبع نغمات ، كذلك اشتمل الأسبوع على سبعة أيام . فهم يقابلون الموسيقى بالفلك دائما .

ولقد اهتدى المصريون بواسطة هذه المقابلة إلى إيجاد النسب التى عليها هذه النغمات أكثر توافقا ، ذلك أنهم كانوا يعتقدون أن كل ساعة من ساعات اليوم توافقها نغمة خاصة من تلك النغمات السبع ، فالساعة الأولى من أول يوم من أيام الأسبوع توافق النغمة الأولى ، والساعة الثانية توافق النغمة الثانية ، وهكذا حتى يؤتى على جميع السبع النغمات فيبتدأ من أولها ثانية ، فالساعة الثامنة من اليوم نفسه توافق النغمة الأولى ، والساعة التاسعة توافق النغمة الثانية وهكذا . . . ولما كانت ساعات اليوم أربعا وعشرين ساعة وعدد النغمات سبع نغمات ، فأن اليوم الأول ينتهى بالنغمة الثالثة ، ويبدأ أول ساعات اليوم الثانى بالنغمة الرابعة . وهكذا تكون نغمة أى ساعة من ساعات اليوم هى الرابعة لنغمة مماثلتها من ساعات اليوم المتقدم ، فأذا جاء الموسيقى وعزف نغمات ساعة خاصة من أيام الأسبوع ، ولتكن الساعة الواحدة بعد الظهر مثلا ، نشأ من تلك النغمات سلم موسيقى كل نغمة فيه هى الرابعة لسابقتها . فأذا عزف هذا السلم بالعكس . أعنى من آخر الأسبوع إلى أوله ، نشا عن هذا الضرب سلم خماسى ، هو السلم المصرى القديم . ومن الغريب أنه بهذه الطريقة ـ طريقة موافقة الموسيقى للفلك ـ يظهر كيف أن النغمتين الرابعة والخامسة هما أشد النغمات توافقا مع نغمة القرار وجوابها ، وهو ما تؤيده الموسيقى ورياضياتها . وهذا أقدم ما عرف من علم الانسجام الصوتى ، الهارمونى ، ويسميه الموسيقيون تعدد الأصوات .

أما ارتباط الموسيقى بالدين عند قدماء المصريين فقد كان قويا متينا ، على نحو ما سبقت الأشارة إليه . وإن اعتقادهم الدينى لينهض دليلا صادقا على عظيم تقديرهم لهذا الفن . وإنى لمورد فى هذا الصدد ما كتبه أحد كتاب الفراعنة الاقدمين ، يقول :

«منذ تسلط أوزيريس على أرض مصر رفع عنها الفاقة والحياة الهمجية بأرشاده إياها إلى روح الاجتماع

وسر الحياة بما سنه فيها من القوانين، ووجوب تعظيم الآلهة، فهذب العالم كله، وأدخل اليه المدنية بغير استعمال السلاح، بل باستعمال أشرف فنونه وأحلاها، وهى الموسيقى والشعر».

ولكن من هو أوزيريس هذا الذى أرشد المصريين بأغانيه إلى سر الحياة فهذبهم، وأدخل المدنية فى العالم بأسره؟ هو معبودتهم الشمس التى لم ينظروا إليها كمنبع للضوء والحرارة فحسب، بل كمصدر للحياة، يستمد منها الانسان نشاطه فى العمل، والأرض قوتها للانتاج، نارها العبقرية البشرية التى تهب الناس الفنون وكل مافيه صلاحهم.

ولقد كان أوزيريس، وهو إله الموسيقى، يحب السرور والموسيقى والرقص. وكان له فرقة من الموسيقيين بينها سبع بنات من أمهر النابغات فى فروع هذا الفن «وقد أطلق اليونان عليهن فيما بعد الآلهة السبعة للفنون الجميلة، وأسموا كلا منها «موسى» ومنها أصل اشتقاق لفظة «موسيقى».

كذلك كان معبودهم «هوروس» شقيق «أوزيريس» إله للتوافق والنظام، وكان مدير الموسيقى، والمشرف على العزف بالآلات.

ويقول «بلوتارخ» المؤرخ اليونانى القديم، إن المصريين كانوا يعتقدون أن الأله «مانه كيروتى» (مانيروس) ومعناه ابن الأبدية، هو أول مخترع لهذا الفن.

فاذا كان قدماء المصريين يلقبون مخترع الموسيقى بابن الأبدية، أو يحيطون أوزيريس بفرقة من الموسيقيين لاعتقادهم أنه يسر بذلك، أو يلقبون مديرها بأله النظام والتوافق، فانما يدل كل هذا على مقدار رقى تفكيرهم فى هذا الفن بشكل لم يسبقهم فيه أرقى الشعوب الحديثة.

***

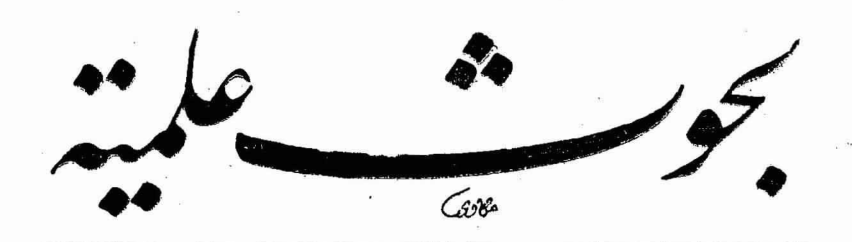
إلى هنا انتهى بحثنا فى الموسيقى عند قدماء المصريين، وقد رأينا عظمتهم فى كل ناحية من نواحيه، وليس بعجيب أن نرى لهذا الفن ذلك الشأو العظيم فى بلد كان مهد الحضارة ومنبع العرفان، تشع منه إلى العالم بأسره نور جميع العلوم والفنون

ورغبة فى إمتاع حضرات القراء بأكبر قسط من المدنية المصرية القديمة رأينا، قبل ختام هذا البحث، أن ننشر لهم، فيما يلى، صورة تبين مختلف أنواع الرقص فى ذلك العصر، مما يدل على مدنية واسعة النطاق قد يتبين منها القارىء تبعية أوربا فى هذا الفن لأولئك القدماء

وسنتابع البحث التاريخى إن شاء الله فى العدد المقبل من «الموسيقى» فى بقية الممالك القديمة مبتدئين بالموسيقى فى بلاد الصين

النور والظلام ـ أثرهما فى التلحين الموسيقى

جاءنا بحث قيم بهذا العنوان من حضرة الموسيقى الأديب عباس يونس أفندى ضاق نطاق هذا العدد عن نشره ونوعد حضرات القراء به العدد القادم



الجهاز السمعي
والتقاط الأصوات

السماع ونظرية "هلمهولتز" فيه

ليست معرفة الناحية التشريحية للأجزاء التي يتركب منها الجهاز السمعي ، ولا الوقوف على وظائف تلك الأجزاء ، ومايتصل بها ، بكافية لتفسير نظرية السماع.

ولقد ظل هذا الأمر مشكلة قائمة بين العلماء في الأزمنة المختلفة، تعددت فيها النظريات حتى أخرج العالم الألماني « هرمان هلمهولتز Hermann Helmholtz (١٨٢١-١٨٩٤) كتابه المسمى « علم الأحساسات الصوتية بصفة كونها أساسا فسيولوجيا للنظرية الموسيقية » في سنة ١٨٦٣

«Lehre von den Tonempfindungen a ls physiologische Grundlage fuer die Theorie der Musik.»

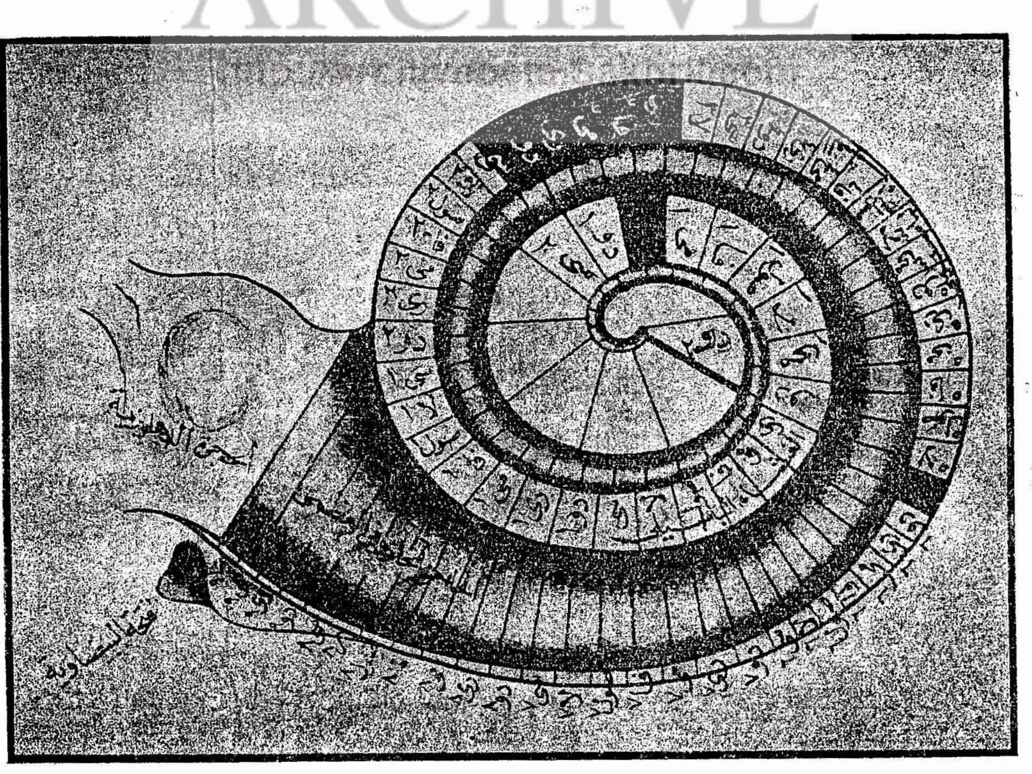
وقد تناول فيه بحث نظرية السماع ، بحثاً أخذ به العالم أجمع ودلت التجاريب المختلفة على صحته وتأييده . وسنحاول اليوم تلخيص هذه النظرية تلخيصاً لا ينتقص جوهر التوسع فيها حتى ينتفع بها جمهرة الموسيقيين .

نظرية هلمهولتز

للغشاء الباسيلي ، في الأذن الداخلة ، ألياف مشدودة أقرب شبها بالأوتار المشدودة ، يمكن اعتبارها قادرة على الاهتزاز بذاتها .

وأساس نظرية هلمهولتز اعتبار تلك الألياف بمثابة « رنانات » كل منها مضبوط على صوت معين ، يتأثر به ، ويجاوب عليه بالتذبذب إذا ما رنّ هذا الصوت .

« أنظر الشكل »



مواضع الاصوات المختلفة الحدة من الغشاء الباسيلي

وهذه الأوتار « الألياف » أقصر ماتكون عند قاعدة القوقعة ، ثم تتدرج في الطول حتى تبلغ زيادتها في قمة القوقعة ١٢ مثلا .

ومعلوم أن الأوتار « الألياف » الطويلة تناسب النغمات الغليظة . كما تناسب القصيرة منها النغمات الحادة .

فاذا ماتأثرت الطبلة بصوت موسيقى من الخارج انتقلت التموجات إلى عظيمات الأذن الوسطى ، ومنها إلى غشاء الفتحة البيضاوية فاندفع السائل الأول إلى الدهليز ، ومنه إلى الحجرة العليا للقوقعة . وهذا التأثير يضغط غشاء « ريسنر » إلى أسفل فيضغط على السائل الثانى فى الحجرة الوسطى فيؤثر على الغشاء السفلى « الباسيلى » . وعندما يتأثر هذا الغشاء الباسيلى بصوت ما ، تتأثر منه عدة مواضع يتناسب عددها مع الأصوات الجزئية البسيطة التى يتركب منها هذا الصوت الأول .

ويمكن أن يقال إن التموجات الصوتية المركبة يحدث لها تحليل . وكل وتر من هذه الأوتار « الألياف » المتأثرة فى الغشاء الباسيلى يؤثر بدوره فى نهاية العصب المتصل به . وتنتقل هذه التأثيرات مجتمعة إلى المخ فتحدث فيه تفاعلا نفسياً « بسيكولوجى » يحيلها إلى صوت . وفى المخ كذلك يمكن الشعور بمختلف الأصوات .

ووفاق هذه النظرية يتحلل كل صوت تستقبله الأذن إلى الأصوات الجزئية البسيطة التى يشتمل عليها ، وتتحول التموجات الصوتية المركبة إلى تموجات فرعية بسيطة . وبناء على هذا فان مجموعة الأصوات التى تستقبلها الأذن من الخارج تتحول أولا إلى أصوات منفردة ، ثم يتحلل كل من هذه الأصوات إلى الأصوات الجزئية البسيطة التى يتركب منها .

ويؤثر كل صوت جزئى من هذه الأصوات البسيطة فى فى موضع معين من الغشاء الباسيلى . ويتأثر به وتر واحد من أوتار « ألياف » هذا الغشاء التى تبلغ حوالى ٥٠٠٠ وتر .

فاذا قيل ، تبعاً للنظرية العامة للرنانات ، أن التأثر بصوت معين لا يقتصر على وتر واحد من الأوتار « الألياف » بل تتأثر به مجموعة متجاورة ، قلنا إنه يتوسط هذه المجموعة وتر واحد مضبوط منطبق تمام الانطباق على هذا الصوت « كما فى الشكل » ولهذا فان تأثر هذا الوتر به يكون أشد بكثير من جميع مايجاوره من الأوتار .

ومن خواص أوتار « ألياف » الغشاء الباسيلى سرعة عودتها إلى حالتها الطبيعية بعد تأثرها بصوت ما ، فلا يظل تأثرها بصوت ما طويلا ، ولهذا فانه فى استطاعتنا أن نميز فى السماع أسرع الأصوات المتتابعة كأصوات الترديدات « الزغردة » تمييزا واضحاً جيداً ، بل إننا لنميز فى الحرف المشدد من كلمة فترة الصمت القصيرة برغم قصرها ، كزمن الصمت فى الدال المشددة من كلمة « مدّ » مثلا .

ويقرر هلمهولتز فى سرعة ضعف الأصوات بعد سماعها أنها بعد أن تستقبلها أوتار « الياف » الغشاء الباسيلى بمقدار ١/٥٠ ثانية تضعف قوتها حتى تصل ١/١٠ من شدتها الأولى .

ولايحدث الأحساس بسماع الأصوات إلا إذا تأثرت أوتار « الياف » الغشاء الباسلى بذبذبتين على الأقل .

أما تمييز الأصوات فلا يحدث إلا إذا تتابعت الذبذبات عشر مرات أو خمسة عشرة مرة على الأقل . أما نوع الصوت فلا يمكن تمييزه فى أقل من ٢٥ ذبذبة .

ولقدقامت عدة اعتراضات ضد نظرية هلمهولتزهذه، إلا أن تلك الاعتراضات نفسها كانت مؤيدة لصحة هذه النظرية مبرهنة على صوابها ، فقد أثبت علم الأمراض « الباتولوجيا » أنه إذا أتلف الجزء العلوى من القوقعة فى أذن كلب فانه يصبح أصم بالنسبة للنغمات الغليظة فى حين أنه لايزال يسمع النغمات الحادة وعلى العكس من ذلك ، إذا أتلفت قاعدة القوقعة فان الكلب يصبح أصم بالنسبة للنغمات الحادة ، دون الغليظة . كذلك إذا نبهنا حيوانا بصوت معين مدى زمن طويل فان جزءا معينا من « عضو كورتى » يفسد فاذا كانت هذه النغمة حادة وجدنا أن الألياف القصيرة هى التى فسدت ، وعلى العكس إذا كانت النغمة غليظة كانت الألياف الطويلة هى التى تتأثر ويصيبها الفساد .

وإن نظرية هلمهولتز لتفسر لنا بسهولة مانصادفه أحيانا فى بعض الأشخاص الذين لايسمعون أجزاء خاصة من السلم الموسيقى ، وذلك بسبب مرض موضعى أصاب بعض ألياف الغشاء الباسيلى فى الموضع الخاص بهذه الأصوات حال دون سماعهم لها .

وبهذه النظرية يمكن كذلك تفسير ظاهرة أخرى يسميها الطب « السماع المزدوج غير المتوافق » وهى أن يسمع بعض الناس الصوت الواحد فى الأذنين بدرجة مختلفة .

ومنشأ هذا اختلاف تأثر ألياف الغشاء السفلى فى إحدى الأذنين عن الأخرى بسبب مرض أو التهاب أو ماشاكل ذلك

ولما كانت نظرية هلمهولتز هذه قد أفسدت جميع النظريات المختلفة التى تعلل كيفية السماع . فأننا لانرى فائدة فى التعرض لهذه النظريات ، أو مناقشتها ، اكتفاء بما تقدم .

الملوك الموسيقيون

أمير المؤمنين الواثق بالله

للكاتب عز العرب بن على

وكذلك كان من أمراء المؤمنين من تعشق الموسيقى وأغرم بها، ووضع فيها أصواتاً تغنى بها، وهو خليفة، فى بعض مجالسه، واحتكم فى ضربها وأنغامها إلى فحول المغنين.

ومن هؤلاء الواثق بالله، وهو أبو جعفر هارون بن المعتصم بن هارون الرشيد، ولد بطريق مكة سنة ١٨٦ ﻫ، وبويع بالخلافة عقب وفاة أبيه فى يوم الخميس ٨ من ربيع الأول سنة ٢٢٧ ﻫ، ولم يزل خليفة إلى أن توفى لست بقين من ذى الحجة سنة ٢٣٢ ﻫ، فكانت مدة خلافته خمس سنين وتسعة أشهر وخمسة عشر يوماً، وسنه ستا وثلاثين سنة.

اشتهى الواثق الغناء فطلبه ومهر فيه، وكان فتى ولاية عهده ظرفاً ولهواً وسماحة، وكان فوق ذلك. وهو خليفة واسع المعروف، محباً للعدل يتفقد رعيته، ويبر رحمه، وكان مبغضاً للتقليد وأهله، محباً للأشراف على علوم الناس وآرائهم ممن تقدم وتأخر من الفلاسفة والمتطببين، وكان له مجلس يعقده للنظر بين الفقهاء والمتكلمين فى أنواع العلوم والسمعيات فى جميع الفروع، فكانت سيرته فى ذلك سيرة عمه المأمون.

وكان له أيضاً مجلس يحضره المغنون والضُّراب جميعاً، ويتبارون فيه بالتغنى والعزف، وهو، لحذقه، لا يفوته من صنعتهم ولا ضربهم صوت، حتى لقد سمعه أحمد بن حمدون يقول: ماغنانى إسحاق الموصلى قط إلا ظننت أنه قد زيد لى فى ملكى، ولا سمعته يغنى غناء ابن سُرَيْج إلا ظننت أن ابن سريج قد نشر..... وإن اسحق لنعمة من نِعَم الملك لم يحظ بمثلها، ولو أن العمر والشباب والنشاط مما يشترى لاشتريتهن له بشطر ملكى.

أيقول مثل هذا القول خليفة يتولى شئون المسلمين بما عرف عن الواثق من العلم والمعدلة وتحرى أحكم وسائل الحكم والسلطان، إلا أن يكون موسيقياً متمكنا من دقائق الصنعة، مُلماً بفنونها؟

ولقد كان يميل، فى بعض مجالسه حتى وهو ولى عهد، إلى الأغراء بين المغنين والتضريب بينهم لذاذة بما يستنبطونه من الحجج فى جدالهم، من ذلك أن اجتمع فى مجلسه وهو ولى عهد جماعة من فحول المغنين، فاشتهى أن يُضَرِّب بين مخارِق وعَلَّويه وإسحق، ففعل حتى تهاتروا، ثم قال لأسحق كيف هما الآن عندك؟ قال: أما مخارق فمنادٍ طيب الصوت، وأما عَلَّويه فهو خير حِمارَي العبادى (١)، فوثب علويه مُغضباً ثم قال للواثق: جواريه حرائر، ونساؤه طوالق، لئن لم تستحلفه بحياتك وحق أبيك، أن يصدق عما أسأله عنه، لأتوبن عن

(١) يشير بهذا إلى المثل المشهور، وهو ما يقال من أنه كان لعبادى حماران، فقيل له اى حماريك شر؟ قال: هذا ثم هذا، وهو مثل يضرب فى خلتين إحداهما شر من الأخرى

الغناء ماعشت . فقال له الواثق : لاتعربد يا علىّ ، نحن نفعل ماسألت ، ثم حلّف إسحاق أن يصدق فحلف ، فقال له : من أحسن الناس اليوم صنعة بعدك ؟ قال أنت، قال : فمن أضرب الناس بعد ثقيف ؟ قال : أنت ، قال فمن أطيب الناس صوتاً بعد مُخارق ؟قال : أنت . . .

وليس أدل من هـذا على أن الواثق كان أحسن الناس صنعة ومن أطيبهم صوتاً وأحذقهم ضرباً .

وهذا حق ، فلقد أنشد أحد الأعراب هذه الأبيات :

ألا قاتلَ اللهُ الحمامةَ غُدوةً
على الغُصن ماذا هيّجتْ حين غنّتِ
تَغنّتْ بصوتٍ أعجمىٍّ فَهيّجتْ
من الشوق ما كانت ضلوعى أجنّتِ
فلو قَطَرتْ عينُ امرىءٍ من صبابةٍ
دَماً قطرت عينى دَماً فأَلمّتِ
فما سكتَتْ حتى أويْتُ لصوتها
وقلتُ تُرى هذى الحمامةُ جُنّتِ
ولى زَفَراتٌ لو يَدُمنَ قَتَلْنَنى
بِشَوْقٍ إلى نَأىِ التى قد تولّتِ
إذا قلتُ هذى زفرةُ اليوم قد مَضتْ
فَمَنْ لى بأخرى فى غد قد أظلّتِ
فيا مُحييَ الموتى أقِدْنى من التى
بها نَهِلَتْ نفسى سَقاماً وعَلّتِ
لقد بَخِلَتْ حتى لو انى سألتُها
قذَى العين من سافى التراب لَضَنّتِ
فقلت ارحلا ياصاحبىَّ فليتنى
أرى كلَّ نفسٍ أُعطيَتْ ما تمنّتِ
حلفتُ لها باللهِ ما أمُّ واحد
إذا ذكرَتْهُ آخِرَ الليل حنّتِ
وما وَجْدُ أعرابية قذفَتْ بها
صروفُ النّوَى من حيثُ لم تكُ ظنّتِ
بأكثرَ منى لوعةً غير أننى
(١) أُجَمْجِمُ أحشائى على ما أجَنّتِ

أنشد أعرابى هذه الأبيات فتخيّر منها الواثق هذين البيتين

أيا مُنْشِرَ الموتى أقدنى من التى
بها نَهِلَتْ نفسى سَقاماً وعَلّتِ
لقد بَخِلَتْ حتى لو انى سألتُها
قذَى العين من سافى التراب لَضَنّتِ

فصنع فيهما لحنا غاية فى الجودة حتى أعجب به إعجاباً شديداً ثم وجه بالشعر إلى إسحق الموصلى وأمره أن يغنى فيه ، فصنع فيه لحناً من أحسن صنعته ، فلما سمعه الواثق عجب منه وصغر لحنه فى عينه وقال : ما كان أغنانا أن نأمر إسحق بالصنعة فى هذا الشعر لأنه أفسد علينا لحننا .

ومن رأى بعض الثقات أن الواثق اغتمط نفسه فيما رأى من تفضيل لحن إسحق على لحنه ، فلقد كان عبد الله بن المعتز يحلف أن الواثق ظلم نفسه فى تقديمه لحن إسحق فى « لقد بخلت » قال : ومن الدليل على ذلك أنه قلما غُنِّىَ فى صوت واحد بلحنين فسقط أجودهما وشهر الدون ، ولا يُشهر من اللحنين إلا أجودهما ، و لحن الواثق أشهرهما ، ومايروى لحن إسحق إلا العجائز ومن كثرت روايته .

والذى يعنينا من هذا الحديث أن ألحان الواثق كانت موضع مفاضلة بينها وبين ألحان إسحاق الموصلى ، وهو أجود أهل ذلك الزمان صناعة ، والغناء والعزف صنعته وصنعة أبيه ويجلى هذا عن ظاهرة لايحوم حولها شك ، وهى أن أمير المؤمنين الواثق بالله كان موسيقيا من الطراز الأول ويعد فى صدر الطبقة الأولى من المجيدين فى عصره ، بل لقـد شهد له إسحق الموصلى فقال وقد سئل : أيما أجود ، لحنك فى « خليلىّ

(١) يقال جمجم شيئا فى صدره اذا أخفاه ولم يبده

عوجا ، أم لحن الواثق ؟ فقال لحنى أجود قسمة وأكثر عملا ، ولحنه أطرب لأنه جعل رَدَّته من نفس قسمته ؛ وليس يقدر على أدائه الا متمكن من نفسه ، ثم قال : ما كان بحضرة الواثق أعلم منه بالغناء .

وأكبر الظن أن الواثق كان يعتقد أن لحن إسحق فى « لقد بخلت » أحسن صنعة من لحنه . فغلبت عليه معرفته بعلوم الموسيقى واعتداده فيها ، وعز عليه ، مع اعترافه لأسحاق وصنعته وسعة حيلته ، أن يفسد عليه لحناً أعجب به وارتضاه فحفظها لأسحاق حتى صنع لحنه فى ،

خليليّ عوجا من صدور الرّواحل
بجرعاء (١) حُـزْوَى فابكيا فى المنازل
لعل انحدار الدمـع يعقب راحة
من الوجد أو يَشفى نَجِىّ البلابل

وظن إسحق أنه أعجز . فصنع الواثق لحنا فى صوت إسحاق فى إيقاعه وطريقته ، وأمر من وراء الستارة فغنوه على مسمع من إسحق ؛ فقال ، قد والله يا أمير المؤمنين بغضت إلىّ لحنى وسمّجته عندى ، قد والله ياأمير المؤمنين اقتصصت منى فى « لقد بخلت » وزدت .

وهذه مقدرة لايعتد بها إلا الراسخ فى علوم الموسيقى ، المجـوِّد فى فنونها ، وهى كذلك طبيعة العبقريين من الفنانين فى متنوع الفنون ، فقد يقول الشاعران فى غرض واحد فيجوّد أحدهما ، فما تهدأ ثورة النبوغ فى نفس الثانى حتى يجوّد فى غرض آخر يشئو به صاحبه .

لقد كان الواثق محكم الصنعة ، يتصرف فى جميع بسط الايقاعات ، قوى الطبع سهل المسلك ، نافذ البصيرة فى جميع فنون الغناء .

غنته « شجى » التى وهبها له إسحق :

الطلولُ الدوارسُ فارقتها الأوانسُ
أوحشت بعد أهلها فهى قـفرٌ بسابسُ

وكان فى مجلسه مُخـارق وعَلوَّيه ، فقال الواثق : والله لو عاش معبد ماشق غبار إسحق فى هذا الصوت ، فقالا له : إنه لحسنٌ ياأمير المؤمنين . فغضب وقال : ليس عندكما فيه إلا هذا ، ثم أقبل على أحمد بن المكىّ فقال : دعنى من هذين الأحمقين أول بيت فى هذا الصوت أربع كلمات « الطلول » كلمة ، و « الدوارس » كلمة ، و « فارقتها » كلمة ، و « الأوانس » كلمة فانظر هل ترك إسحق شيئاً من الصنعة يتصرف فيه المغنى لم يدخله فى هذه الكلمات الأربع ؟ بدأ بها نشيداً ، وتلاه بالبسيط وجعل فيه صياحا واسجاحا ، وترجيجاً للنغم ، واختلاسا فيها ، وعمل هذا كله فى أربع كلمات . فهل سمعت أحداً تقدم أو تأخر فعل مثل هذا أو قدر عليه ؟

ولقد كان مع تقدمه وعلو كعبه فى فنون الموسيقى جواداً أريحيا يغدق على المغنين ، ويسد مفقرتهم ، ويزيد فى مسارهم .

غنى علوّيه بين يديه يوماً :

خليلٌ لى سأهجُره لذنب لستُ أذكره
ولـكنى سأرعاه وأكتُمه وأستُرُه
وأظهر أننى راض وأسكت لاأُخَبِّرُه
لكى لايعلم الواشى بما عندى فأكسِرُه

فطرب الواثق طرباً شديداً ، واستحسن اللحن ، وأمر لعلويه بألف دينار . ثم قال : أهذا اللحن لك ؟ قال : لا يا أمير المؤمنين ، هو لهذا الهزبر « يعنى إسحق » وكان إسحق حاضرا فضحك الواثق وقال : قد ظلمناه إذن ، وأمر لأسحق بثلاثين الف درهم .

ولقد خرج إسحق مع الواثق إلى النجف فلما داروا بالحيرة ومرّوا بدياراتها ، رأى إسحق دير مريم فأعجبه موقعه وحسن بنائه فقال :

(١) الجرعاء الأرض ذات الحزونة تشاكل الرمل ، وحزوى موضع بنجد ، والبلابل الهموم فى الصدور .

نعم المحل لمن يسعى للذته

دير لمريمَ فوق الظهر معمورُ

ظل ظليل وماء غير ذى أَسَنٍ

وقاصرات (١) كأمثال الدمى حور

فقال الواثق : لانصطبح والله غداً إلا فيه ، وأمر بأن يعدّ فيه مايصلح من الليل ، ثم أمر بمال ففرّق على أهل ذلك الدير .

والواثق فى هذا سر أبيه ، فلقد كان أمير المؤمنين المعتصم فيّاح اليد ، يكرم المغنين ، ويغدق عليهم .

دخل عليه إسحق يوما بسُر من رأى ، فاذا الواثق بين يديه وعنده علّويه ومخارق، فغناه مخارق صوتا فلم ينشَطْ له ، ثم غناه علويه فأطربه ، فلما رأى إسحق طربه لغناء علويه دون غناء مخارق اندفع فغناه لحنه :

تجَنَّبتَ ليلى أنْ يَلِجَّ بك الهوَى

وهيهات كان الحب قبل التجنبِ

ألا إنما غادرت يا أمَّ مالك

صدًى أينما تذهبْ به الريح يذهبِ

فأمر لإسحق بألف دينار ولعلويه بخمسمائة .

كذلك كان الواثق حتى اعتبطته المنية ، ولقد دخل عليه إسحق الموصلى يوما يستأذنه فى الانحدار إلى بغداد فقال : بحياتى غنِّ .

ألا إن أهلَ الدار قد ودَّعوا الدارا

وإن كان أهل الدار فى الحىِّ أجوارا (١)

وقد تركوا قلبى حزينا متيما

بذ كرهمُ ، لو يستطيع لقد طارا

قال إسحق : فتطيرت من اقتراحه لهذا الصوت وغنيته له فشرب عليه ، وأذن لى فانصرفت ثم كان آخر عهدى به .

ولم تشغل الموسيقى أمير المؤمنين الواثق بالله عن النظر فى شئون رعيته وإجراء العدل بينهم ورعاية مصالحهم ، بل لقد كان فى هذا جد حريص ، يتفقد أحوال الرعية ، صغيرها وكبيرها .

فلقد علم أن كتابه وعماله اختانوه فيما عهد اليهم حفظه من مال الدولة ، فأوقع بهم وعذبهم حتى أدّوا المال الذى ظن أنهم اختلسوه ، وبلغ مقدار ما استرده منهم ١٫٧٢٢٫٠٠٠ دينار .

وكان شجاعاً يقود الجيوش بنفسه إن نشبت حرب ، وقد أصيب بعلة الاستسقاء فكانت سبباً فى وفاته . وبموته مضى على الدولة العباسية قرن كامل ، ختم بانتهاء الخلفاء العسكريين الذين يقودون الجيوش بأنفسهم ويخوضون غمار الحروب هازئين بالموت ، ولا يسكنون إلى اللهو والترف وفراغ البال .

(١) القاصرة من النساء التى لاتمد عينها إلى غير بعلها .

(١) الأجوار جمع جار وهو الذى يجاورك فى دار أو غيرها

من ادارة المجلة

إجابة لرغبة الكثير من القراء الكرام - تعلن إدارة المجلة استعدادها

لأرسال الأعداد السابقة من مجلة الموسيقى

نظير مبلغ ٢٢ مليما عن كل عدد خالصاً أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول يناير القادم



التوزيع الموسيقى للآلات

لحضرة الأستاذ الفاضل صاحب التوقيع

التوزيع الموسيقى للآلات (اوركستراسيون) هو توزيع لقطعة موسيقية تؤلف خصيصا لتؤدي موسيقاها فرقة موسيقية كاملة متعددة الآلات تسمى « أوركستر »

ولا يطلق اسم الأوركستراسيون على توزيع قطعة موسيقية على آلات من فصيلة واحدة كآلات المجموعة الثلاثية أو الرباعية (الكمان والفيولا والفيولنشيل والكنتراباص) مثلا ، فكلها من فصيلة واحدة وهى فصيلة الكمان . بل يطلق على التوزيع على أكبر مجموعة من الآلات المختلفة التى تتألف منها عادة فرقة « الأوركستر أو الباند »

والقطع الموسيقية إما أن تكون آلية فقط « أى موسيقى صامتة » أوغنائية ، ذات صوت واحد أو أكثر ، مصحوبة بالآلات . وفى هذه الحالة الثانية تنصب كلمة الأوركستراسيون على توزيع الموسيقى التى تصحب الغناء « أى الهارمونى » على مختلف الآلات المستعملة .

والأوركستر للموسيقى ، بما يحتوى عليه من الآلات ذوات الأصوات المختلفة ، كاللوحة للمصور بما تحتوى عليه من مختلف الألوان واندماجها . فلو أننا قارنا التأثير الذى نشعر به عند سماعنا سمفونى لبتهوفن أو لمندلسون يلعبها عازف بالبيانو وبين ذلك التأثير الذى نحسه عند ماتؤدى هذه السمفونى بعينها موزعة على آلات أوركستر كامل لوجدنا بلا شك أن كمية الأصوات المختلفة التى تحدث من جملة الآلات الوترية والنفخية (الخشبية والنحاسية) والايقاعية تعطى لونا يختلف كل الاختلاف عن اللون الأول . . . ولتقريب وجه الشبه بين ألوان المصور وأصوات الموسيقى يمكن القول بأن الوضع الأول للسمفونى على البيانو أشبه شىء بصورة لم تستكمل ألوانها ، والوضع الثانى للسمفونى موزعة على الأوركستر . . . هو نفس الصورة السابقة قد لونت بالأوركستر تلك الألوان البهجة

ولما كان علم الأوركستراسيون فى الحقيقة علم يبحث فى طريقة استعمال وتوزيع ألوان الأصوات المختلفة على الآلات فانه يجب الالمام بما يدور حول ميكانيكية الآلات الموسيقية المختلفة التى تستعمل عادة ، وكيفية استعمالها ، وموازنة أصواتها بعضها ببعض ، وما شابه ذلك مما سيرد ذكره فى حينه . . وليس هذا وحده كافيا لبلوغ الدرجة المطلوبة . . . إذ أن إدماج الأصوات بعضها ببعض لتخرج أوركستر جميلة هى ، بلا شك وفوق كل ما ذكر ، هبة طبيعية كما هو الحال فى تأليف اللحن نفسه (melody) . . . وليس نتيجة نحصل عليها بمجرد إلمامنا بعلم الآلات ومميزاتها ، ومثلنا فى هذه كالمصور الذى له دراية تامة بكنه وتركيب كل لون من ألوان علبته ولكنه يعجز عن أن يخرج للناس صورة تستحق الأعجاب . . . وكما أن لكل مصور ماهر روحه وطريقته الخاصة فى تركيب ألوانه ومزجها كذلك لكل مؤلف موسيقى طريقته فى توزيع أصوات موسيقاه وإدماجها .

ومثل الذى يخطّىء أوركستر لموزار من أجل قطعة موسيقية لفاجنار كمثل من ينتقد صورة زيتية لمصور ماهر من أجل صورة أخرى لمصور آخر . . وكلاهما مخطىء إذ أن لكل موسيقى ولكل مصور وحيه وروحه ومذهبه وفكرة يرمى

اليها هى سر من أسراره .

ومن العبث أن يحاول موسيقى تأليف قطعة لأوركستر مالم يلم إلماما كافيا بالتأليف الموسيقى وفروعه وقواعده . . . . كما أنه غير ممكن لشخص التفكير فى عمل صورة قبل دراسة لفن الرسم وفروعه وقواعده . . . وبقدر كفاية الانسان فى درايته بالعلم والفن تكون النتيجة .

وهنا يجدر بى أن أدلى ببيان هام يتضمن معلومات قيمة عن علم التأليف الموسيقى يجب الالمام بها قبل التفكير فى التأليف للأوركستر ومن أهمها :

طريقة تدوين النوتات الموسيقية لمجموعة أصوات الأوركستر :

نظراً لتعدد الآلات المختلفة الأنواع فى الفرقة الموسيقية ونظراً لاختلاف الطبقات الموسيقية التى يمكن أن تؤديها هذه الآلات يلزم تدوين أصوات كل نوع من هذه الآلات على مدرج خاص ، وإذا قلنا مدرجا خاصا قصدنا مدرجا ذا مفتاح خاص يبين منطقة الأصوات التى يمكن كتابتها وقراءتها على هذا المدرج . . .

ولهذا تكتب نوتات هذه القطع الموسيقية الموزعة على الأوركستر فى جملة أسطر موسيقية (مدرجات) تسمى فى مجموعها "Partitura" أى « مجموعة الأصوات » . . . وعلى هذا الأساس تكتب الجملة الموسيقية الواحدة للآلات المختلفة فى عدة أسطر مختلفة المفاتيح بحسب أنواع الآلات الموجودة فى الأوركستر والتى ستؤدى القطعة . . . وتوضع مجموعة الأصوات هذه عادة أمام رئيس الفرقة الموسيقية Chef d'Orchestre . . . ولهذا وجب أن يكون هذا الرئيس ملماً إلماماً تاماً بقراءة هذه المجموعة بمدرجاتها ومفاتيحها المختلفة دفعة واحدة ليتمكن من قيادة فرقته . ومهمته شاقة تحتاج إلى كثير مران وتجاريب عدة لاتقان القراءة بسرعة هى ألزم ما يلزم للراغب فى كتابة قطعة موزعة ، إذ بدونها لايمكنه توزيع موسيقاه على مختلف الآلات .

علم التأليف الأنسجامى (الهارمونى)

وهذا العلم ، وعلم الأصوات المتقابلة (الكونترپوان) هما أهم ما يجب على المؤلف الموسيقى معرفته عند ما يوزع موسيقاه على الآلات فبهما يتمكن من إدخال ألحان انسجامية (هارمونية) أخرى على لحن القطعة الأصلى "melody" فتنسجم جملة هذه الألحان فتصبح القطعة غنية بموسيقاها قوية التأثير .

وفى دراسة علم الهارمونى والكونترپوان معرفة للمفاتيح المختلفة التى تدون بها مناطق الأصوات كمفاتيح الألتو والتنور ومفتاح دو « السپرانو » ولو أنه لايستعمل كثيراً فى تدوين الموسيقى الصامتة التى تؤديها الآلات ، بل يستعمل عادة لصوت المغنية السپرانو ، وهو شائع الاستعمال فى الطبعات القديمة للأوبرات والمؤلفات الصوتية

ولئن كانت هناك صعوبة فى استعمال هذه المفاتيح فلتسهيل ذلك يجب الأكثار من الاطلاع على الطبعات القديمة لموسيقى الكنائس حيث يدون فيها صوت السپرانو والألتو والتنور بمفتاح دو ، وليست هناك أصوات أخرى تصحبها غير صوت الباس

وعند ماتتم معرفة هذه المفاتيح يجب الأكثار من القراءة فى مجموعة الأسطر الرباعية للآلات الوترية وتحتوى على أربعة مدرجات ، وفى كثرة الاطلاع فائدة عظيمة تتناسب واستقلال أصواتها كل عن الآخر . . كما أنه يجب أن تسمع الأربعة الأصوات دفعة واحدة . ولا يقصد هنا بسماع أصوات القطعة أن تعزف بالبيانو ؟ . . . فان ذلك يقضى قضاء مبرماً على تلك القوة التى يجب تربيتها وتنميتها وهى التى كان يسميها « جون هولاه » « قوة السماع بالنظر » أى أن يتخيل الصوت حتى يكاد تسمع الأصوات المختلفة بمجرد النظر اليها .

ومتى أصبح من السهل قراءة المجاميع الرباعية أو الخماسية

ينبغي للموسيقى أن يتدرج إلى القراءة فى مجموعة أصوات الأوركسترات البسيطة أمثال السمفونيات السهلة لهايدن أو موزار . . . وهنا نشعر لأول مرة بصعوبة جديدة إذ نقابل نوعا جديداً من أنواع كتابة الأوركسترات ألا وهو كتابة أصوات « الآلات المنقولة» ومن هذه الآلات كلارنيت سى ♭ وكلارنيت مى ♭ وكلارنيت لا ♭ والبومبردينو والترمبون والباص وغيرها . ولابد لكتابة وقراءة موسيقى هذه الآلات من التمرين والجهد

لاتزال عدد أسطر المجموعة الصوتية التى تكتب عليها موسيقى الأوركستر تزداد شيئا فشيئا . فمن أربعة أسطر إلى ستة إلى عشرة أو اثنى عشر سطراً ولن تزداد تبعا لذلك الصعوبة فى القراءة فان آلات النفخ المختلفة الأساس قليلة . . . كما أن أسطر الأصوات الوترية تزدوج غالبا فتقرأ بصوت واحد أو بأوكتاف (جواب أو قرار)

ويجب أن لا يقصر المجهود على القطع الموسيقية الصامتة بل يجب أن يوجه ناحيه المسرحيات أمثال مسرحيات هايدن (الخليقة والفصول) وأوبرات موزار حتى إذا ما أصبح فى المقدور قراءة مجموعة أصوات « دون جوان وفيجارو فلن تقف فى سبيله صعوبة ما ولو أن مجاميع بتهوفن وشوبرت ومندلسون لاتزال صعبة نسبيا أمامه . وأما المجموعات الحديثة أمثال مؤلفات فاجنار وبرليوز فانها ليست فى متناول قدرته بل ليست بالسهلة أمامه فقط بل أمام أعاظم الموسيقيين .

وما دمنا قد وصلنا فى هذا البحث إلى هذه الدرجة فلا مناص من التحدث فى نقطة هامة لابد منها فى هذا العلم ألا وهى طبيعة أصوات الآلات المختلفة . فانه من الصعب جداً بل يكاد يكون مستحيلا أن تؤلف قطعة للآلات دون الألمام التام بطبيعة أصواتها ولهذا فان الألمام بجودة القراءة للمجاميع الكبيرة والقدرة على سماع ألحانها المنسجمة (الهارمونى) وتآليفها (أكورد) . لايكون وافيا بالغرض المطلوب إذ لابد من الألمام بطبيعة الأصوات نفسها فيجب أن تسمع الأكوردات كما تؤديها الآلات المختلفة ، فانه يلاحظ أن سماع أى أكورد من آلات وترية يختلف تمام الاختلاف عن سماع نفس الأكورد من آلات النفخ أمثال الكلارنيت والترمبون والباص . . .

ولذلك يجب القدرة على التميز بين أصوات جميع آلات الأوركستر سواء كانت فردية أو مجتمعة . . . وهذه القدرة هى بلا شك أصعب مافى دراسة علم الأوركستراسيون إذ لاسبيل إلى تذليلها إلا بطول المران وكثرة سماع الفرق الموسيقية الكبيرة . . . إذ أنه من الممكن معرفة صوت الكمان كما أنه من الممكن معرفة صوت الآلات النحاسية ، وكثيرا مايصعب التميز بين صوت الباص والترمبون والبومبردينو ولكن ليس فى مقدور من لم يسمع صوت الأبوا والكلارنيت أن يكوّن فكرة من شعوره عن أصواتها أو التميز بينها . ولهذا يجب أن تسمع هذه الآلات كثيرا قبل التأليف لها .

وما دمنا قد ذكرنا نظرية « قوة السماع بالنظر » فلابد لنا من ذكر نظرية تقابلها فى الأهمية ألا وهى (النظر بالأذن) والمقصود من هذه النظرية قوة الأذن عند السماع على معرفة أى الآلات هى التى تؤدى جزءاً معلوماً من قطعة موسيقية يعزفها أوركستر كبير . حتى يمكن لدى سماع أى أكورد من أوركستر كامل الوثوق من كتابته على وجهه الصحيح إذ من الصعب جدا كتابة وتوزيع أكورد يسمع من أوركستر كامل وتكون هذه الكتابة موزعة على الآلات وموافقة تمام الموافقة كما هو مكتوب فى الأصل ولكن من الممكن أن يذكر على وجه التقريب أى الآلات، هى التى تؤدى ذلك الأكورد وذلك فى حالة قلة الآلات المؤدية .

هذه النظرية التى تدل فى معناها على القدرة على التحليل لها فائدتها العظيمة ، ليس فى القراءة أو الكتابة أو السماع فقط ، بل تساعد على الشعور بمختلف ألوان الأصوات . . . وبذلك يمكن فى حالة التأليف لقطعة ما معرفة مجموعة الأصوات

(الآلات) التى تلزم لتأدية هذه القطعة لتدل على تأثير خاص ومثل المؤلف الموسيقى فى هذا كمثل المصور الماهر الذى يعرف كيف يمزج ألوانه ليخرج للناس صورة ذات تأثير خاص

ولدراسة ميكانيكية الآلات الموسيقية ، ولو دراسة سطحية ، أهمية عظيمة إذ بمعرفة ذلك يمكن الكتابة لكل آلة مايلائمها

كما أن الالمام بطريقة العزف ومعرفة ذلك معرفة ولو لدرجه محدودة تقدير لظروف الآلة وقدرتها على تأدية مايكتب لها التأدية المطلوبة .

والتجارب العملية فى الأوركستر نفسه ليست بأقل أهمية مما سبق ذكره فاذا وجد الانسان فى وسط الأوركستر وعاش بين آلاته أمكنه أن يدرسها دراسة عملية — ويعرف عنها الكثير مما يسمع من العازفين من ملاحظاتهم الفنية عن آلاتهم التى يصعب عليه الحصول على هذه الملاحظات فى البحث وراءها بين الكتب والمجلدات .

ولئن لم يتمكن من أن يدمج نفسه فى أوركستر ما كعازف بأحدى الآلات فليس أقل من أن يكثر من سماع الأوركسترات إذ من العبث وفوق القدرة الأنسانية تأليف قطعة موسيقية موزعة مالم يكن هناك إلمام تام بكل ماذكر ، إلا من أتى بالمعجزات .

محمد صلاح الدين

مدرس الموسيقى بمدرسة الأورمان الأميرية



اعلام الموسيقى

فرانس شوبرت
FRANZ SCHUBERT
١٧٩٧ - ١٨٢٨

الذكرى السابعة بعد المائة لوفاته



فى سيرة شوبرت مثل نادر الوقوع فأن البطل قل أن يتمتع فى حياته بالهدوء والسكينة وأن يعيش عيشة راضية كما عاش فرانس شوبرت ولا عجب فقد زهد فى الشهرة ، وعفَّ عن جمع المال ، وترفع عن السعى للألقاب ، وتنزه أن تغله الوظائف بقيودها ، فرفض كل ما كان يعرض عليه منها ، على اختلاف درجاتها ، وانقطع إلى التأليف .

رزق والده ، من زوجيه تسعةعشر طفلا ، قضى منهم تسعة فى طفولتهم . وضاق الوالد بنفقات الأخوة العشرة وعجز عن البذل فى سبيل تعليمهم ، فتولى تربيتهم بنفسه وكان مدرساً فى إحدى مدارس فينا ذا ميل خاص للموسيقى ، فلقَّنها جميع أبنائه فظهرت عليهم بوادر النبوغ فيها ، وعلى الأخص ولده فرانس ، المترجم له ، الذى تجلت مواهبه ، وكان سباقا بسليقته ، وفى غير حاجة لتدريس والده أو أشقائه له ، بل كان يعرف كل شىء بغريزته .

وقد عنى به والده ، بنوع خاص ، أكثر من جميع إخوته فاستحضر له مدرساً للبيانو والكمان وفن الغناء ، غير أن معلمه ما كاد يبدأ معه الدرس ، حتى أكبر أمر الطفل ولم ير بدأ من استدعاء والده ، ثم بكى أمام عظمة الطفل وقال « ما رأيت حياتى ، تلميذاً كهذا ، يعرف بفطرته كل ما ألقيه عليه من الدروس ، ويدرك بغريزته ما يحتاج غيره فى تعلمه إلى سنين »

ما سلخ الطفل إحدى عشرة سنة من عمره ، حتى أجاد

الغناء بالنوتة ، فانضم إلى الفرقة الموسيقية القيصرية ، وكان رئيسها الموسيقى الشهير « ساليرى Salieri » الذى بهره نبوغ الطفل ، فأخذ على عاتقه المضى فى تعليمه . وكان شوبرت يغنى فى تلك الفرقة أول صوت مرتفع ، وهو صوت السپرانو ، كما ينفرد وحده ، دون جميع أفراد الفرقة ، بالعزف بالكمان فى جميع قطعها الفردية . وقد لحن فى ذلك الوقت بعض القطع ، كما أظهر من التفوق ما جعل رئيس الفرقة يسند إليه إدارتها فى كثير من الأحايين .

ولقد اشتغل بعد ذلك بدرس الرباعيات الوترية التى وضعها هايدن وموزار ، وما استحدثه منها بيتهوفن . ولم يكد ينتهى منها حتى بدأ هو نفسه فى وضع رباعياته الوترية وبعض قطع للبيانو . فلما آنس ساليرى فيه هذه العبقرية ، وكل إلى « روزسكا Ruczíska » أكبر معلم فى فينا فى ذلك الوقت ، أمر تعليمه صياغة الألحان . ولكن ماذا يفعل المعلم أمام تلك العبقرية النادرة ! فأنه ما كاد يبدأ معه هو الآخر حتى عاد إلى ساليرى يقول له « إننى لا أجد ما أدرّسه له ، وما هو بحاجة إلى مدرس . لقد وهبه الله كل مايحتاج إليه الفنان » هنالك ازداد تعلق ساليرى به ، وعمد إلى التدريس له بنفسه ، فأخذ يلقنه الموسيقى النظرية حتى سنة ١٨١٠ ، ومن ذلك التاريخ بدأت ألمانيا تستقبل بطل أغانيها ، وتقطف يانع ثمار عبقريته التى لم تعرف الملل ولم تكن لتخونه ساعة ما .

بدأ شوبرت ، وهو فى الثالثة عشرة من عمره ، سلسلة أعماله الخالدة . وظهرت له القطع الموسيقية المتعددة والرباعيات الوترية ، وقطع كثيرة خاصة بآلات النفخ . وقد كانت سرعة تأليفه للألحان تفوق سرعة تدوينها فى النوت الموسيقية ، حتى كان يصحبه دائماً كاتب يجلس بجانبه ساعة التلحين فيدون له كل ما يؤلفه .

ولما بلغ السادسة عشرة من عمره ، جاء عليه دور الانضمام للخدمة العسكرية الأجبارية ، التي ما كان لأحد أن يعفى من الانتظام فى سلكها إلا إذا كان مدرسا فى إحدى المدارس العامة ، وعلى ذلك سعى له والده حتى أدخله مساعداً فى إحدى تلك المدارس . غير أن مهنة التدريس لم تكن لتعوقه عما امتزج بنفسه من حب العمل للموسيقى ، فقد كان يقضى أوقات فراغه كلها فى دراسة ما كتبه هايدن وموزار وبيتهوفن ، ثم بدأ بعد ذلك عمله الأثرى الخالد ، وهو تلحين جميع قصائد جوت « Goethe » ، أو شيللر « Schiller » الشاعرين الألمانيين الخالدين .

وهنا تعرض له أستاذه ساليرى فأعطاه بعض قطع من الأوپرات الأيطالية القديمة قائلا له : « عليك أن تتعلم اللغة الأيطالية ، وإذا رغبت فى أن تكون ملحناً للأغانى ، فلا تلحن إلا ما كتب بالأيطالية تلك اللغة الرقيقة ، ولتترك اللغة الألمانية فأنها جافة » ولكن شوبرت أبى عليه ذلك ، فقد كان لا يميل لتلحين الأوپرات ، ولو أنه لحن الكثير منها ، ذلك بأنه كان شاعراً يعشق الشعر ويميل إلى تلحينه . وأدى اختلاف النزعات والأمزجة بينه وبين ساليرى إلى افتراقهما وتباعدهما .

وفى سنة ١٨١٧ ترك شوبرت التدريس وتفرغ للموسيقى ودأب على تلحين قصائد الشاعرين المذكورين ، وما كان للشعب فى ذلك الوقت ، وقد تعود أن يتغنى بأغان مبتذلة لا معنى لها ، أن يتذوق معنى أغانى جوت وشيللر ، لهذا انصرف الشعب عنه ولم يعره الاهتمام اللائق بفنه فظلت شهرة شوبرت قاصرة على أصدقائه ومعارفه ، لا تتعدى المجتمعات الصغيرة التى كان يلقى هو بنفسه فيها تلك الأغانى .

وفى سنة ١٨١٨ استدعاه النبيل باول استرهاتسى ليصحبه فى رحلته إلى المجر ليدرس فن الموسيقى لابنته فقبل وسافر معه وهناك سمع الموسيقى المجرية ، وأعجب بذوقها حتى لقد استلهم وحيها فى بعض قطعه التى كتبها فيما بعد . وكان يعيش فى أسرة النبيل كأحد أفرادها ، وشغل بحب ابنته الصغيرة بالتدريج

حتى تدلّه بها . ولقد قالت له يوما « إنك تدعى أنك تحبنى فلمَ لم تهدنى إلى اليوم أغنية ما ؟ » فأجابها « ليس من المستلزم أن أعنون إحدى الأغانى باسمك ، ولكنها كلها لك » . ولم يكن لمثل المسكين شوبرت أن يطمع فى الزواج من المثرية كارولينا ابنة استيل الطائر الصيت . ولكنه آثر أن يحفظ لها فى قلبه الولاء إلى الأبد فعاش مخلصا لها . محبا ، ولم يتزوج طوال حياته . كما كانت هى الأخرى كذلك ، ولم تتزوج إلا مكرهة فى سنة ١٨٤٤ بعد وفاة شوبرت .

بعد مضى سنتين من زيارته للمجر امتنع شوبرت عن إعطاء الدروس الخصوصية وتفرغ تفرغا تاما للتلحين ، وكان من عادته أن يستصحب معه صديقه الذى يكتب له الألحان ، ثم يجلسان معا فى الطبيعة حيث يستلهم شوبرت من جمالها رقة أغانيه .

وكان شوبرت لا يهمه رأى غيره فى ألحانه ما دام هو راضيا عنها معجبا بها ، وكان يرفض كل ما يأتيه من الخارج ليلحنه ، وينتقى لنفسه ما يروق له معتمدا على وحى وجدانه . وكان يفضل التفرغ للفن مع الفقر على التفكير فى التكسب ، ولا يميل للجلوس إلا مع شاعر أو موسيقى .

وفى سنة ١٨٢٤ مات ساليرى وبقيت رآسة فرقة الموسيقى القيصرية شاغرة ، فاستدعى إليها شوبرت ولكنه رفضها بالرغم من إلحاح جميع أصدقائه عليه ، كما رفض العمل مع كثير من المسارح ، وظل يلحن لنفسه ويضع أغانيه بهمة حتى بلغ الواحدة والثلاثين من عمره فمرض ومات فى ١٩ نوفمبر سنة ١٨٢٨

***

عاصر شوبرت بيتهوفن الذى اقتعد من نفسه مكانا عليا حتى أن شوبرت ما كان يترك مجلسا من مجالسه إلا عطره بذكر بيتهوفن وأكثر فى التحدث عن مواهبه وفنه . وكثيرا ما تاقت نفسه إلى التعرف إليه ، غير أنه كان شديد الحياء ، لم تسعفه جرأته على لقائه ، هيبة له وإكباراً لفنه . فلما ألح أصدقاؤه عليه ، فى وجوب قيام ذلك التعارف لحن أغنية خاصة ، وذهب إلى بيتهوفن لاهدائها إليه ، فما وصل إلى البيت حتى تردد ، وأخذ يقدم رجلا ويؤخر أخرى ، ثم صعد السلم فى قلب شديد الخفقان ،وسأل عنه ، فلما لم يجده فى البيت سرّى عنه ، وكاد يطير به الفرح إلى سكنه .

كان بيتهوفن ممن يميلون إلى العزلة وعدم الاهتمام بالعالم ، وكان شوبرت شديد الحياء ، وهذا هو العامل فى عدم تلاقيهما وتعرفهما بعضهما إلى بعض . غير أن ذلك لم يكن ليمنع بيتهوفن من التحدث عن زميله دائما ، وكثيرا ما صرح أنه يود أن يراه . وقد بقى الحال كذلك حتى أذيع فى فينا أن بيتهوفن قد لا يعيش أكثر من ثلاثة أسابيع . وهنا قلق شوبرت ، ولم يهدأ له بال ، وشعر بوجوب رؤية من تغلغل حبه فى قلبه طوال تلك السنين ، ومن يحمل له التبجيل كل التبجيل ، فسارع إلى زيارته ولم يكد يدخل عليه حتى رآه فى سرير مرضه يعانى شدة الوجع ، أصم لا يسمع مناديه ، فخنقته العبرات وسحت دموعه إذ كان يعتقد أنه يقف قبالة أعظم أبطال الموسيقى .

مات بيتهوفن فلم ينقطع شوبرت عن ذكره وتعداد مآثره حتى لقى ربه بعد نصف عام من موته ، وأكبر أمانيه أن يدفن بجواره وقد تحققت أمنيته بعد وفاته .

يلقب شوبرت بملك الأغانى . وهو أحد أقطاب الموسيقى الألمانية الأربعة : بيتهوفن ، موزار ، شوبرت ، فاجنر . وقد صاغ من الأغانى ما أعجز جمعه . وكل ما أمكن الحصول عليه من أعماله حتى اليوم لا يزيد على ربع مالحنه . وشوبرت ، وإن لم يطل به الأجل ، إلا أنه ترك أكثر من ثلاثين قطعة موسيقية كبيرة بين ألحان للكنيسة (messe) وأناشيد وطنية . وجمع ما عرف من أغانيه فى خمسين مجلدا للأغانى يشترك فى إداء كل قطعة منها أربعة رجال فأكثر وثلاث نساء فأكثر . وفيها ما يمكن غناؤه بدون الآلات . وأما عدد الأغانى التى وضعها ليغنيها فرد واحد مع متابعة البيانو فلا يمكن لأحد حصره ،

ومن المدهش أن الانسان إذا اطلع على مجلدات المؤرخين المختلفين لايجد من بينهم من يتفق وزميله فى تعداد تلك القطع ، وكل ما وصل إليه جهدهم أن يقولوا إنها عدة مئات . وقد لحن شوبرت بعض سنفونى تعتبر فى المنزلة الأولى بعد سنفونى بيتهوفن .

وقد زان أغانيه حسن معانيها ، وبلغ من تنوعها أن تجد فيها جميع الطبقات المختلفة ما ترغبه وما يلائم أمزجتها ، وقد مات والعالم لا يعرف من أغانيه شيئاً مذكوراً اللهم إلا فينا فقد كان معروفاً فيها بين الطبقات الراقية وذلك لسمو معانى أغانيه . ومات ولم يعرف أحد أنه كتب قطعة ما للبيانو ، فشتان بين ذلك العصر الذى قضى فيه زهرة شبابه مجهولا وبين هذا العصر الذى يحيى فيه شوبرت فى قلب كل مغن ومغنية ، وكل موسيقى ، سيما الموقعين على البيانو ، الذى تزين أغانيه جميع حفلاته .

. . .

وقد تلقينا كلمة قيمة فى هذا الموضوع من حضرة الأديب الفاضل « لطفى نجيب منصور » اجتزأ فيها تاريخ شوبرت ، مما دل على عنايته بالعبقريين من الموسيقيين . وقد أرفق بها قطعة موسيقية من تأليفه تحية لهذه الذكرى .

« فالموسيقى » تتقدم لحضرته بالشكر ، وتعتذر من عدم نشرها لضيق المقام .

بديع الموسيقى وبيانها

التطابق الصوتى

« هوموفونى »

للأستاذ محمود حافظ

المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

— ١ —

طرق الذكر

وتحوى كثيراً من تعدد الأصوات أقل مافيها هو الأراضى المتكررة التى يلتزمها (الذكيرة) من تكرار لفظ الجلالة « الله » أو « لا إله إلا الله » مع تفنن المنشد فى القصيدة أو المديح أو التنويع فى طلب المعونة بكلمة « مدد » وسننوه عما فى هذا النوع من البديع والبيان فى حينه عند التكلم على تعدد الأصوات (البولوفونى) . وفى بعض طرائق الأذكار قد يصاحب المنشد أو المنشدين عزف الشبابة وبعض آلات الأيقاع .

طرق المولد

وقد نشأت من تقدم طرق الذكر وفيها يتولى شخص الأنشاد والتنويع فى القصائد والمديح ويساعده آخرون فى المردات ويسمون فى اصطلاح الفقهاء (بالدكة) لملازمتهم الجلوس على (الدكك) ووقوف المنشد . وطرق المولد تحوى من أنواع (البولوفونى) أكثر مما تحويه أغانى (التخوت) . ونظراً لأن المفروض فيها أن تشمل قصة المولد النبوى الشريف فأننا نجد فيها أيضاً كثيراً من ضروب التمثيل الغنائى (الأوبرا والأوراتوريو) مع مافيها من قطع إلقائية (ريسيتاتيف) وأهوية قياسية (إيريا)

أغانى الزفاف

أشبه بأغانى الأهازيج من حيث الطراز ويختص بها (العوالم) فى الأفراح بدون آلات سوى الدف وأما الآن فتصاحبها الآلات كما فى التخت .

التراتيل الكنسية

وجميعها متعدد الأصوات من النوع الانسجامى « الهارمونى » ومنها ماهو من نوع « الأوراتوريو » ويحوى كثيراً من « الريسيتاتيف والأيريا » .

أغانى الحجاج

كالأهازيج من حيث الطراز ولا تصاحبها آلات وتستقبل وتودع بها الحجاج المسافرون .

رثاء النادبات

مواليا محزنة مقبضة تقال جماعة مع الدق على دفوف كبيرة تعرف باسم « التيران » وهى فى الحقيقة تلقى إلقاء دون أهوية مختلفة مع المحافظة على دق الدفوف وقد يشترك فى الايقاع بعض الحاضرين بخبط الأكف .

أغانى الزار

كرثاء النادبات وتمتاز عنها ببعض الطرب واتساع أهويتها كما يصاحبها كثير من آلات الأيقاع « كالشخاليل » وسواها . ويوقع السودانيون هذه الأغانى على الموسيقات كالطنبورة وغيرها . وبعض هذه الآلات عبارة عن اكسيليفون

خشبي يتكون صندوقه الصوتي من قطع من القرع الناشف مختلفة الأحجام موضوعة تحت النغمات الخشبية . وكثيراً ماتحوى ألحان الزار تعدداً للأصوات وخصوصاً فى النوع السودانى

تشييع الجنازة

يعير كثير من المسلمين أهمية لأشهار الجنازة ، ولهذا كانت العادة أن يتقدم الجنازة بعض المنشدين ينشدون قصائد فى التوحيد والصلاة على النبي وجميعها من نوع التطابق الصوتى وهى نوعان نوع ينفرد فيه منشد بالأغصان فى حين يتولى الباقون الرد عليه وهو أشبه « بالكورس » ونوع آخر يجهر فيه الجميع سواسية ويظهر (الرتم) فى إلقائه وجميع هذه الأناشيد ذات أهوية صغيرة تتكرر . وقد كادت عادة الأنشاد أمام الجنازة أن تنقرض

الأذان

وقد تناولته هذه المجلة بالبحث فى العدد السابق ونزيد على ذلك أن للأذان طريقتين أو هواءين لازالا يسعملان فى مصر أولها وهو الأقدم الشائع فى بلاد الريف والذى يتمسك به السنيون وهو المعروف بالأذان الليثى وهو أميل إلى الطريقة الألقائية عن الأذان السلطانى الذى اختصه الباحث بالعناية فى مقاله . والأذان السلطانى انتقل إلى مصر تحت تأثير الحكم العثمانى وكذلك شاع مذهب أبى حنيفة حتى صار المذهب الرسمى .

قراءة القرآن

وفيها من الموسيقى ما فيها تتقيد بعاملين : (١) صحة قراءة الألفاظ تبعاً للهجات التى كانت موجودة فى القبائل وقد اقتصر فيها على سبع لايجب أن يتخطاها القارىء (٢) طرق الألقاء من حيث استيفاء المد والغن والأنغام وفى ذلك مؤلفات عديدة كالشطبية ولا يجوز للقارىء أن يحود عن هذه الطرق .

أما إلباس الألفاظ بالأهوية والألحان فليس ثمة له رابط أو رائد بل متروك لحذق القارىء . غير أننا نلاحظ قلة الابتكار فى ذلك وسببه راجع إلى الدراسة التلقينية وأن ماسمع من التلاوات وثبتت صحة اتباعه للقواعد الآنفة الذكر يكاد لايدع مجالا لمستحدث .

تتكلم الآن عن المعزوفات الشائعة فى مصر .

« ا » المعزوفات المرتبطة بالأغانى فى « التخت »

« ١ » **البشرو** : معزوفة تركية تعزف فى أول الفاصل الموسيقى ويشترط فيها أن تكون من لحن الفاصل الذى يليها وأن تتكون من أربع « خانات » أو حركات أو أجزاء يتكرر بينها جزء خامس يسمى « بالتسليم » وطرازها ـ ا ه ب ه ح ه د ه ويشترط فى كل البشرف أن يلازم ضرباً مخصوصاً وأن تنتهى كل خانة فى نهاية « طقم » كامل من الضرب وكذلك التسليم . والأصل أن تتساوى الخانات فى عدد « الطقوم » إلا اذا تعمد المؤلف أن يكون البشرف من النوع المحتوى على التقاسيم « بطاقات » أو من النوع المحتوى على الأخذ والرد المسمى « بالترتيب » وقد يخالف بعضهم ذلك فيجعل عد الخانة مع التسليم مساوياً لعدد من « طقوم » الضرب والأصح أن تكون الخانات جميعها متساوية . ويلتزم بعضهم جعل كل خانة من لحن مقارب للحن الأصلى الذى منه الخانة الأولى والتسليم كما يلتزم بعضهم أن ترتفع نغمات الخانة الثالثة وكل هذا غير داخل فى شروط البشرو . ويكتب البشرو غالباً على ميزان ٤ من ٤ مع ذكر الضرب فى الأول ، وعلى ذلك يشترط فى الضروب التى منها البشارف أن تقبل القسمة على هذا الميزان ، أى أنها ليست من الضروب العرجاء

« ٢ » **السماعى** :

هو عبارة عن مجزوء للبشرف من روحه ولحنه وتكون السماعيات غالباً من الضروب العرجاء كالثقيل أو الأقصاق سماعى

أى من ميزان ١٠ من ٨ فيما عدا الخانة الرابعة التى يغلب فيها أن تكون من ضرب الدارج المسمى سنكين سماعى على ميزان ٦ من ٤ أو ٦ من ٨ أو ٣ من ٤ . وقليل من السماعيات ما كان جميعه من السماعى الدارج . وطراز السماعى كما يأتى : ا ه ب ه حـ ه د ه . و « دال » هنا من ضرب آخر . ويشترط فى السماعى مايشترط فى البشرف من حيث عدد أطقم الضرب

٣ الافتتاح :

قطعة تؤدى غرض البشرف من حيث توضيح اللحن الذى منه الفاصل الموضوعة له وليس لها طراز مخصوص

٤ المربع والمخمس :

من أنواع البشارف ولكن من الضروب التى تحمل أسماءها ويغلب فيها أن تكون من خانتين « بدنيتين » وطرازها
ا حـ ب حـ

٥ التحميلة :

هى معزوفة من نوع الأخذ والرد وقد تكون .
« ا » للرقص « ب » للتقاسيم
ويشترط فيها أن تشترك جميع الآلات فى عزف جزء يتكرر بين الأجزاء المختلفة التى تنفرد بعزفها الآلات المختلفة بالتناوب وطرازها .

ا ب ا حـ ا د . . . . ا و « ألف » قطعة سريعة تعزفها جميع الآلات لحركة ختامية وقد تكون هى نفس القطعة ا مع السرعة فى توقيعها .

وقد ينتقل بعضهم باللحن الأصلى إلى أحد أقربائه على سبيل التحويل ويكون هذا التحويل بنقل الجزء ا كما هو إلى المقام الجديد على أنه يشترط أن تعود التحميلة إلى اللحن الأصلى ولو كان ذلك فى الختام ا .

٦ التقاسيم :

كالليالى فى الغناء توقعها الآلات فرادى . وينوع بعضهم فى عزفها فيجعلها نظامية على ضرب صغير يتكرر .

٧ الدولاب :

مقدمة أو استهلال للأدوار والأهازيج يشترط فيه أن يكون من لحن الدور وميزانه الوحدة السائرة غالبا . ومما يؤسف له أن بعض الأدوار فى الموسيقى النحاسية قد استعمل فيها الدولاب بمثابة حركة ختامية أو ذيل « كودا » .

٨ الترجمة :

هى عزف مايغنيه المغنى بواسطة الآلات دون الأصوات والألفاظ وتحل أحيانا محل الدولاب فى بعض الأهازيج والأناشيد

٩ اللازمة :

ويقصد بها ماتعزفه الآلات أثناء سكوت المغنى وأنواعها
١ - ترجمة : إعادة الغناء بالعزف فقط .
٢ - رسم : عزف المقطع أو الجزء الأول من القطعة التالية فى الغناء .
٣ - كوبرى : عزف قطعة توصل من النغمة التى انتهى بها المغنى إلى النغمة التى سيبدأ بها القطعة التالية فى الغناء

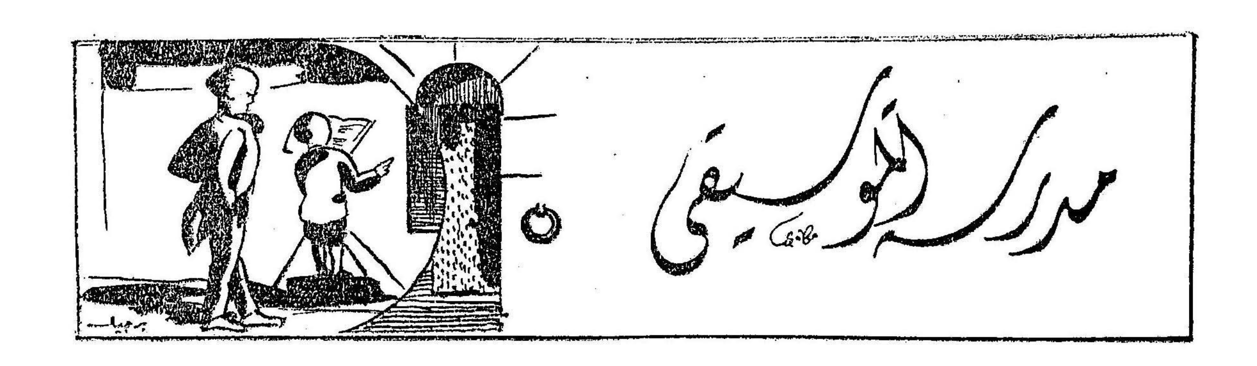
٤ - استقرار : عزف قطعة توصل من النغمة التى انتهى بها المغنى إلى قرار اللحن

٥ - استذكار أو صدى : إعادة المقطع الأخير من الغناء بواسطة الآلات فقط والأصل فى هذا مايحدث فى أنواع « الكانون Canon » فى تعدد الأصوات

٦ - توضيح الضرب : عزف مواضع التخفيف والتشديد بواسطة الآلات أثناء سكوت المغنى

٧ - السياحة : عزف قطعة طويلة نوعاً لا لغرض سوى ملء فراغ سكوت المغنى وفى بعض الأحيان قد يقصد من السياحة توصيل الغناء الى أول طقم الضرب إن كان من الضروب الطويلة .

ونكتفى بهذا اليوم وموعدنا العدد القادم إن شاء الله للتكلم عن « الميلودى »



مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الرابع عشر

المقامات الصغيرة (المينير)

من المقامات الكبيرة (الماجير) التى شرحناها فى الدرس السابق ، يمكن استخراج مقامات أخرى تسمى « المقامات الصغيرة (أو المينير) » وذلك بأجراء عمليتى التحويل الآتيتين :ـــ

أولا : نقل نفس الأصوات المستعملة فى المقام الكبير ، على أن نبتدىء بنغمة تكون تحت نغمة أساس السلم الكبير بمقدار ثالثة صغيرة (أى بمقدار بردة وعربة) ، مع رفع الدرجة السابعة فى هذا المقام الجديد ، وهو المقام الصغير ، بمقدار عربة لتكون حساساً .

ثانياً : ملاحظة انخفاض الدرجة الثالثة والدرجة السادسة فى المقام الصغير بمقدار عربة .

وعلى هذا يكون القانون النظامى لأبعاد المقام الصغير « المينير » كالآتى :

« يقرأ من اليسار لليمين وفاق قراءة النوتة »

بيان الدرجات ٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

بيان الأبعاد ١/٢ ١ ١/٢ ١/٢ ١ ١ ١/٢ ١

والقوس يدل على مسافة صغيرة هى نصف البعد الكامل « عربة »

وعلامة × تدل على مسافة « ثانية زائدة » وتساوى بعداً كاملا ونصف بعد « بردة وعربة »

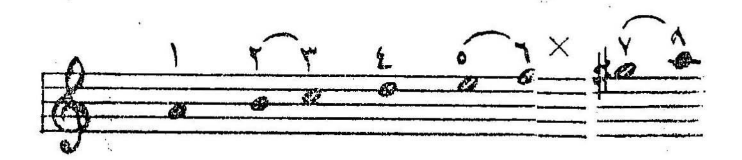
وإذن فالقانون النظامى للمقامات الصغيرة يحتم اشتمال تأليفها على ما يأتى :

« ١ » ٣ مسافات صغيرة « عربة » وتقع العربة الأولى منها بين الدرجة الثانية والثالثة ، والعربة الثانية بين الدرجة الخامسة والسادسة ، والعربة الثالثة بين الدرجة السابعة والثامنة .

« ٢ » مسافة واحدة من مسافات « الثانية الزائدة » بردة وعربة » وتقع بين الدرجة السادسة والسابعة .

« ٣ » ٣ مسافات من مسافات البعد الكامل « بردة » وهى المسافات الباقية من السلم بعد ما ذكرنا .

ولتطبيق هذا القانون يمكننا أن نستخرج من مقام « دو » الكبير مثلا سلماً صغيراً يكون أساسه نغمة لا ، وهى الثالثة الصغيرة تحت النغمة دو التى هى أساس المقام الكبير ، فتكون أبعاده كالآتى : —



وهذا السلم يسمى « مقام لا الصغير » أو « مقام لا مينير » وإذ أنه يشترك مع مقام دو الكبير فى جميع نغماته « عدا درجة الثابت للكبير ، وهى الخامسة ، التى ارتفعت بمقدار عربة لتصير حساساً للمقام الصغير » فأن هذين المقامين وأمثالهما يسمى كل واحد منهما قريباً للثانى .

ولما كانت القرابة بين هذين المقامين وأمثالهما شديدة فقد سمى كل منهما « قريباً أقرب » للثانى .

وعلى هذا القياس يكون لكل مقام كبير مقام صغير هو قريبه الأقرب تكون نغمة أساسه تحت نغمة أساس المقام الكبير بثالثة صغيرة ، ودليل المقام فيهما واحد .

فأذا رغبنا ، مثلا ، فى تكوين سلم صغير يكون أساسه نغمة مى « أى تكوين مقام مى الصغير » فينبغى أن نبحث أولا عن قريبه الكبير ، وذلك بأن نصعد من نغمة مى بمقدار ثالثة صغيرة « ١١/٢ بعد كامل - بردة وعربة » فنجد أنه سلم صول الكبير ، ويشتمل دليل مقامه على علامة رفع « دييز » واحدة هى فا دييز .

وإذن يمكن كتابة مقام مى الصغير « بعد رفع الدرجة السابعة فيه بمقدار عربة لتصبح حساسا » كما يلى : —



ويلاحظ أن دليل المقام الصغير هو نفس دليل المقام الكبير ، الذى هو قريبه الأقرب .

وعلى هذا النحو يمكن ذكر المقامات الكبيرة ، وقريباتها الصغيرة ، ودليل مقامها ، فيما يلى :





ويمكن بيان ذلك بالنوتة فيما يلى : —

دو الكبير ؟ لا الصغير

صول « ؟ مى «

رى « ؟ سى «

لا « ؟ فا # «

مى « ؟ دو # «

سى « ؟ صول # «

فا # « ؟ رى # «

دو # « ؟ لا # «

فا « ؟ رى «

سى ♭ « ؟ صول «

مى ♭ « ؟ دو «

لا ♭ « ؟ فا «

رى ♭ « ؟ سى ♭ «

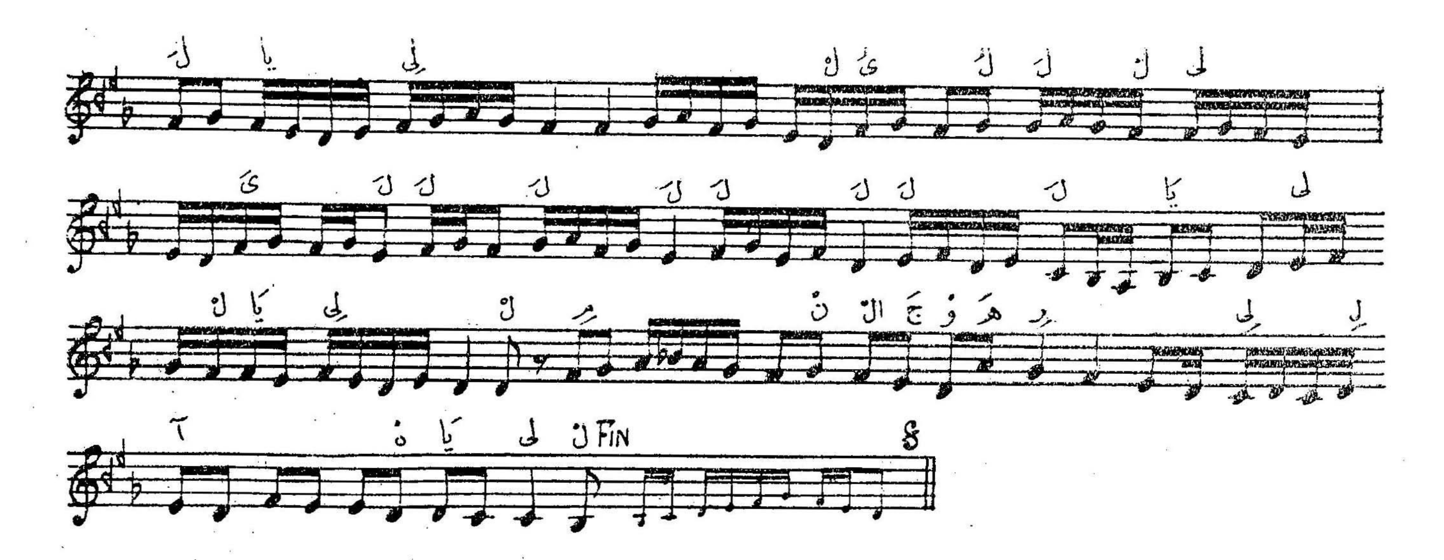
صول ♭ « ؟ مى ♭ «

دو ♭ « ؟ لا ♭ «

وهذا النوع من المقامات الصغيرة يسمى « المقامات الصغيرة الأنسجامية » (الهارمونية) وهى تتبع فى تأليفها النظام القانونى لتأليف المقامات الصغيرة .

وستتابع الكلام فى المقامات الصغيرة وأنواعها المختلفة فى الدرس القادم إن شاء الله .





موشح نزى العقد

نزى العقد فى ثغره محكما ... يرينا الصحاح من الجوهر

وتكملة الحسن إيضاحها ... روينا من وجهه الأزهر

ومنثور دمعى غدا أحمرا ... على آس عارضه الأخضر

وبت رشادى بغى الهوى ... لأجلك يا طلعة المشترى

نزى العقد (١)

موشح بستنكار ضربه ستة عشر

توقيع الأستاذ الشيخ درويش الحريري

تك تك دم تك تك تك دم تك دم دم تك دم تك دم تك دم ضرب الستة عشر

32/4

---

(١) تعيد « الموسيقى » نشر هذه الموشحة إصلاحا لخطىء كتابى وقع فى تدوينها بالعدد السابق .

مطبوعات التفتيش الموسيقى
وزارة المعارف العمومية

الأناشيد

نظم وتلحين الأستاذ احمد خيرت
وضع الهارمونى الأستاذ محمد حبيب

قطتى



احمد رمزى

قطتى

قطتى صغيره   واسمها نميره
شعرها جميل   ذيلها طويل
لعبها يسلى   وهى لى كظلى
عندها المهاره   ان تصيد فاره

استدراكان

(١) فى العدد العاشر من مجلة الموسيقى فى نشيد عاش رب التاج وردت الكلمة الأولى فى الشطر الأول فى الفقرة الثانية (مشرق) بضم الميم وحقيقتها بفتح الميم .

(٢) فى العدد الثالث عشر من المجلة وردت النوتة الأخيرة من لحن السطر الرابع (مى) وحقيقتها « فا » كنظيرتها بآخر السطر الثانى تماما



نظم الحاج محمد الهراوى

ألف اللحن الأستاذ احمد خيرت

وضع الهارمونى « محمد حبيب

يا قمر السماء

يا قمرَ السّماءِ يا كوكبَ المساءِ

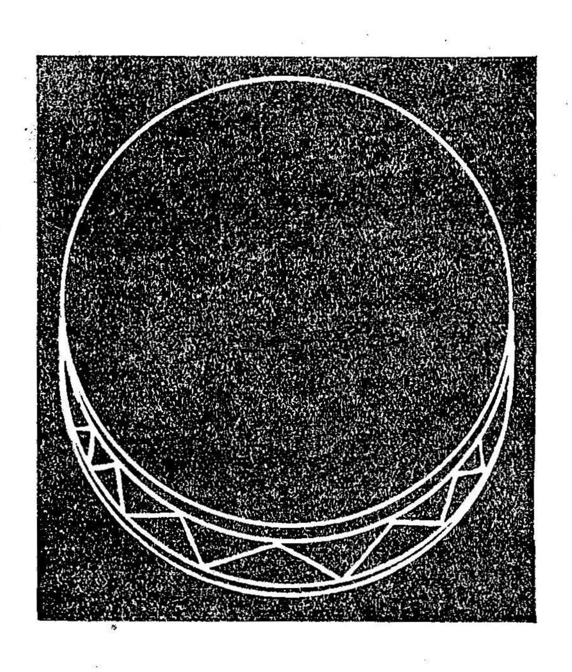
يا مُرسِلَ الضّياءِ فى حلَكِ الظّلماءِ

أشرِقْ على الفضاءِ بنُورِكَ الوضّاءِ

مِثْلُكَ فى الصَّفاءِ محبّةُ الآباءِ

فى أنفسِ الأبناءِ

مسابقة هذا العـدد



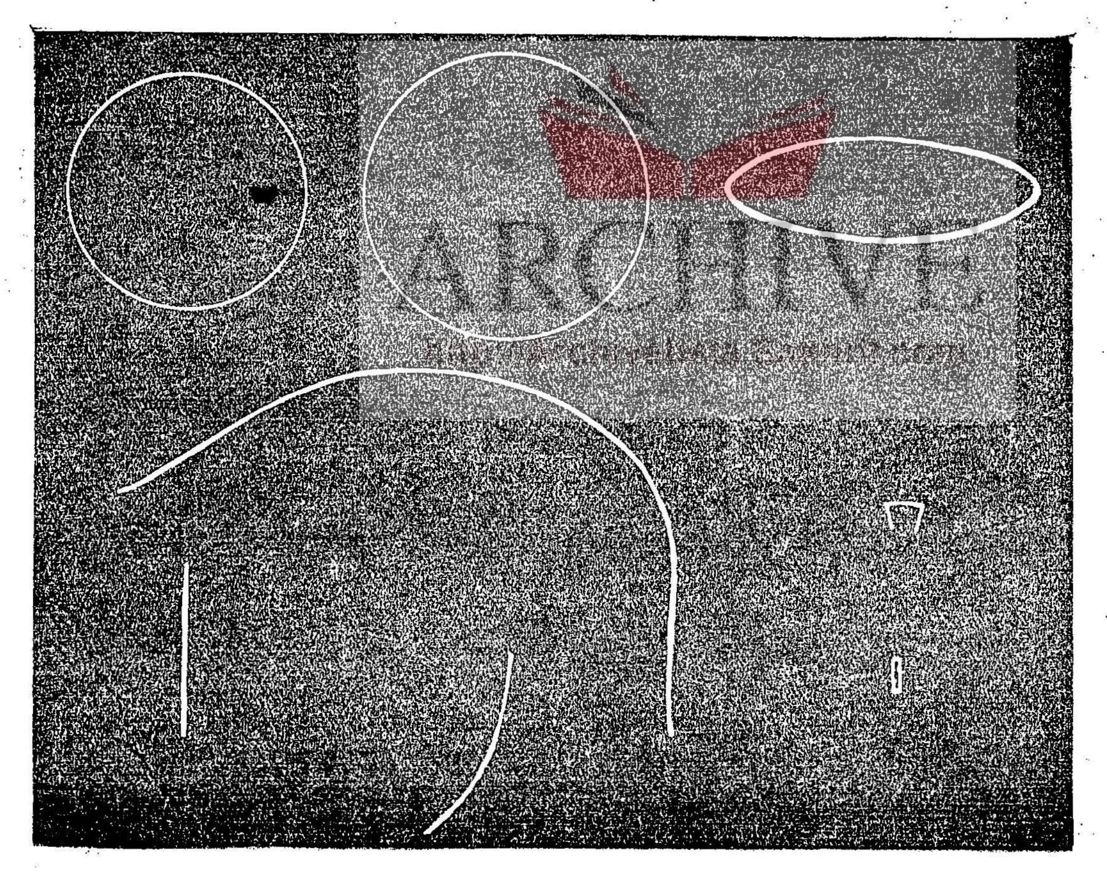
طلبنا إلى حضرات القراء فى العدد السابق من « الموسيقى » تحت عنوان « فى أوقات الفراغ » أن يحاولوا تكوين آلة موسيقية من الدائرة وأنصاف الدوائر والخطوط المتعرجة فى الشكل الذى بيناه فى تلك الصحيفة .

وقد قصدنا بهذه المحاولة توجيه الأفكار إلى معالجة مثل هذه الحلول تمهيدا لما سننشره من المسابقات فى هذا الباب .

وتسهيلا لمعرفة حلول مثل هذه المسائل نرسم لحضرات القراء جواب المسألة السابقة وهو عبارة عن « طبلة » ←

أما مسابقة هذا العدد فهى :

حاول أن تكوّن من مجموع الخطوط والدوائر والأجزاء المتفرقة الموضحة بالشكل المرسوم تحت هذا ، آلة موسيقية ، وارسمها ، وابعث برسمها إلينا ذاكرا اسمها .



شروط المسابقة

يجب أن تصل الأجابات إلينا فى ميعاد لا يتجاوز ١٠ ديسمبر سنة ١٩٣٥ وأن تملأ بيانات القسيمة المذيلة بها هذه الصحيفة وترفق بالأجابة

الجوائز

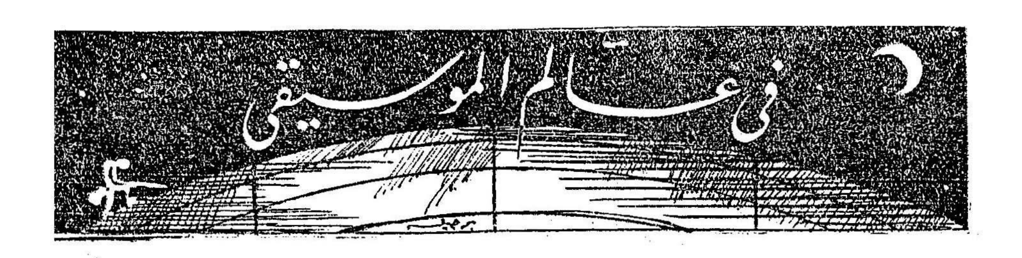
ستذيع «الموسيقى» فى العدد التالى أسماء الثلاثة الأول والمكافآت التى ستوزع عليهم .

إنزع هذه القسيمة واملأ بياناتها وارسلها إلى إدارة المجلة

الأسم ....

الصناعة ....

العنوان ....



فى المعهد الملكى للموسيقى العربية

قرر مجلس إدارة المعهد فى جلسته المنعقدة بتاريخ ١٣ من نوفمبر سنة ١٩٣٥ اختيار حضرتى الأستاذين حسن نافع وأحمد فريد رحمى عضوين بالمجلس فى المحلين الخاليين باستقالة حضرتى الأستاذين أحمد أمين الديك لمرضه ، ومحمود على فضلى لنقله ناظراً للمدرسه العباسية الثانوية باسكندرية

و « الموسيقى » تتقدم لحضرتيهما بخالص التهنئة .

مدير التعليم بالعراق

شرف حضرة الأستاذ الفاضل ساطع بك الحصرى مدير تعليم العراق ، المعهد الملكى للموسيقى العربية بزيارته فى يوم الخميس ٢١ من نوفمبر سنة ١٩٣٥ ، وكان يرافقه حضرة الأستاذ محمد رفعت مساعد مراقب تعليم البنات مندوبا من قبل وزارة المعارف .

وقد تفقد حضرة الضيف الكريم قاعات المعهد وزار فصول الدراسة فى مدرسته وتفضل فأبدى إعجابه بما شاهده من تنسيق المعهد ونظم الدراسة فيه . فنشكر له فضله ونرجو أن يكون قد وفق فى مهمته العلمية السامية

حفلات محطة الأذاعة اللاسلكية

بالمعهد الملكى للموسيقى العربية

اتفقت شركة الأذاعة مع إدارة المعهد على أن تقيم فى صالته فى غضون شهر رمضان المعظم ثلاث حفلات . وستختار الشركة الفرق والأشخاص الذين يقومون بالأدوار .

وقد خصصت إحدى هذه الحفلات الثلاث للرجال فقط والاثنتين الأخريين للسيدات فقط .

وفيما يلى برنامج هذه الحفلات :

الحفلة الاولى (للسيدات)

٣ ديسمبر سنة ١٩٣٥

٩ر٠٠ - ٩ر٣٠	الفرقة الشرقية
٩ر٣٠ - ٩ر٤٠	موسى حلمى
٩ر٤٠ - ١٠ر١٠	السيدة نادرة مع فرقتها
١٠ر١٠ - ١٠ر٢٥	عبد القدوس
١٠ر٢٥ - ١١	عزيز عثمان
١١ - ١١ر١٥	اسطوانات شرقية
١١ر١٥ - ١١ر٥٠	خماسى مصطفى بك رضا
١١ر٥٠ - ١٢	عبد القدوس
١٢ - ١	عزيز عثمان

الحفلة الثانية (للرجال)

١٢ ديسمبر سنة ١٩٣٥

٩ر٠٠ - ٩ر٣٠	الفرقة الشرقية
٩ر٣٠ - ٩ر٤٥	تقديم خاص
٩ر٤٥ - ١٠ر٠٠	اللبابيدى
١٠ر٠٠ - ١٠ر٣٠	سعاد زكى ـ الجائزة الثانية
١٠ر٣٠ - ١٠ر٤٥	سامى شوا
١٠ر٤٥ - ١١ر٠٠	اسطوانات شرقية
١١ر٠٠ - ١١ر٤٠	خماسى مصطفى بك رضا
١١ر٤٠ - ١١ر٥٥	عبد القدوس
١١ر٥٥ ر ١٢ر٠٥	الكحلاوى ـ الجائزة الثالثة
١٢ر٠٥ - ١٢ر١٥	حسين ابراهيم
١٢ر١٥ - ١ر٠٠	محمود صبح ـ الجائزة الأولى

الحفلة الثالثة (للسيدات)

٢٣ ديسمبر سنة ١٩٣٥

٩ - ٩ر٣٠	فرقة طلبة المعهد رئاسة المسيو أرمناك
٩ر٣٠ - ٩ر٤٥	تقديم خاص
٩ر٤٥ - ١٠	اللبابيدى
١٠ - ١٠ر٣٠	سعاد زكى - الجائزة الثانية
١٠ر٣٠ - ١٠ر٤٥	سامى شوا
١٠ر٤٥ - ١١	اسطوانات شرقية
١١ر٠٥ - ١١ر٤٠	خماسى مصطفى بك رضا
١١ر٤٠ - ١١ر٥٥	عبد القدوس
١١ر٥٥ - ١٢ر٠٥	الكحلاوى - الجائزة الثالثة
١٢ر٠٥ - ١٢ر١٥	حسين ابراهيم
١٢ر١٥ - ١	عبد الغنى السيد - الجائزة الأولى

وثمن تذاكر الدخول $\frac{\text{صـ}}{١٠}$ و $\frac{\text{صـ}}{١٥}$ والشرفات $\frac{\text{صـ}}{١٠٠}$

وزارة المعارف العمومية

نشرة
لجميع المدارس الحرة للبنات

بما أن مادة الموسيقى أصبحت بمقتضى المناهج الجديدة داخلة ضمن خطة الدراسة الحالية بمدارس البنات الابتدائية .

وبما أنه من المحتمل أن تكون بعض المدارس (الحرة) فى حاجة إلى بعض الارشادات الفنية فيما يختص بتنفيذ مناهج التعليم الموسيقى .

لهذا نأمل أفادة الوزارة « التفتيش الموسيقى » عما يأتى :

« ١ » هل كان نظام التعليم الموسيقى متبعا بالمدرسة من الأعوام الماضية أو ابتدأ من العام الدراسى الحالى فقط ؟

« ٢ » هل لدى المدرسة منهج الموسيقى الخاص برياض الأطفال ، علاوة على منهج هذه المادة بالمدارس الابتدائية للبنات ، فى حالة ما إذا كان بالمدرسة قسم للروضة ؟

« ٣ » - ماهى الأدوات والآلات التى تستعملها المدرسة فى تعليم هذه المادة . وهل لدى المدرسه علم بما هومقرر استعماله فى المدارس ؟

« ٤ » - هل تدرس هذه المادة بجميع الفرق الدراسية كما هو الحال فى مدارس الوزارة الآن ؟

هذا مع العلم بأن الخطط والمناهج الحالية تقضى بأن تكون عدد الحصص كما يأتى :

القسم الابتدائى

ا — حصة كل أسبوع خارج الجدول لكل سنة دراسية

ب — « « « داخل « للسنة الأولى « للمحفوظات الملحنة »

ج — حصة كل أسبوعين داخل الجدول لباقى السنوات « للمحفوظات الملحنة » وبالتناوب مع احدى حصص اللغة العربية .

قسم الروضة

ا - أربع حصص للسنة الأولى ، منها واحدة للمحفوظات الملحنة »

ب - ثلاث « « الثانية « « « «

ج - « « « الثالثة « « « «

« ٥ » اسم المعلمة التى تقوم بأعطاء حصص الموسيقى ؛ وهل هى من الناجحات فى امتحان الوزارة لمعلمات الموسيقى .

ولكى يمكن توفير الوقت فيما يختص بالأرشادات الفنية عند التفتيش على المدرسة فى هذه المادة ، فأن التفتيش الموسيقى بالوزارة على استعداد لأمداد المدرسة بأهم النشرات والمطبوعات السابق إرسالها للمدارس فيما يتعلق بتنفيذ خطة دراسة الموسيقى بمدارس البنات الابتدائية ورياض الأطفال عند طلبها .

هذا ونأمل إرسال البيانات السابق طلبها فى مدى أسبوع من تاريخه إلى التفتيش الموسيقى مباشرة ، ببناء روضة أطفال قصر الدوبارة ، .

في السينما والمسارح

للناقد الفني

الغندورة على الشاشة البيضاء

ومادامت السيدة منيره المهدية قد رغبت فى ألا يفوتها زمان أغانيها التى كانت تتجاوب بين جنبات المسرح وهى تمثل قطع الفن الغوالى ، ومادام قد عز عليها إلا أن تتمشى مع التطور الحديث ، فقد شاءت أخيراً أن تهيء لنا من نفسها « نجما سينمائياً » يشغل مكان « صلاح الدين » و « على نور الدين » يشع بنوره على الشاشة البيضاء فترسل ألحانها أمام « الكاميرا » لتخرج لنا فلما « للغندورة » تغنينا فيه وترقص . فأما الرقص فله نقاده ، وأما الألحان فمن صناعة شيخ الملحنين داود حسنى وهى متمشية مع المناظر والمواقف ، فلحن صبايا بغداد «البياتى» وهن رائحات وغاديات يملأن جراتهن من نهر الدجلة كان جميلا حقاً حيث كان مطلعه :

الفجر أهو لاح نوره ياصبايا   ياصباح الخير ع الغندوره

وكان نصيب السيدة منيره فيه لا بأس به وذلك لموافقة الأغانى للمشهد ولليقانها لتأديته بملابس الفلاحات وهى تؤدى واجبا لمنزلها , لا فى موقف حب وغرام . وكذلك اللحن الحجاز الذى بدئت به الحفلة وانتهت به والذى مطلعه : « الليلة ليلة فرحتنا » كان ظريفاً . كما غنتنا أيضا لحنا آخر من مقام حجاز مطلعه .

الطبيب غلبته ياقلبى   ماالتقى لجرحك دوا عنده

وقد شاء داود ألا يترك القافلة تسير من غير أن يجعل من الموسيقى حداء ،فسمعنا نايا تسير على شدوه الأبل فى مقام من حجاز . وانتقلوا بنا إلى منزل « الغندورة » فغنتنا لحناً فى دارها من مقام « سازكار » لم يكن لديها من يسمعه سوى « بربرى » صغير كان مثالا ناجحا فى حسن السمت وحسن الصمت . وجاء بعد ذلك لحن مطلعه « على ريحة الياسمين » مقام سيكا مستعار تنقلت فيه منيرة من بياتى وحجاز إلى أن قفلته على مقام « بستنكار »

أما حفلة الوزير الخطير فقد نجح فيها استعراض الحسان ورقصهن ورقص الغندورة ، لا لأ جادتهن فقط ولكن لما امتاز به هذا الاستعراض من موسيقى وملابس واستعداد . وإذ كانت وقائع هذه الرواية فى بغداد فقد صادفنا فيها موالا وطنيا عراقياً مطلعه : « ياقلبى دلوك وليش ما رضيت » لم يصادف نجاحا يتناسب مع ما شاهدناه فى ناحيته التأليفية وموسيقاه العراقية ولهجته الوطنية وسمعنا بعد ذلك لحنا من مقام « الجهاركاه » مطلعه

ايه ذنبى ويا كم ياللى ظلمتونى   مال قسمتى معاكم ضاعت وهنتونى

أعجبنا به كثيراً ، أدته السيدة منيرة على أحسن ما يكون . أما حفلة زواج « الغندورة » فقد كانت غنية بالموسيقى حقيقة وبمظاهر الفرح الحقيقية فأنك تسمع الطبل البلدى يعزف مارا بشوارع بغداد وترى جمالا مزينة بأفخر زينة ، وتشهد الجوارى الحسان يطللن عليها من المشربيات الجميلة التى تتحلى بها واجهات المنازل هناك كما تشهد أيضا حصانا يرقص بفارسه على نغمات الموسيقى ويهتز فى توقيعات مضبوطة تنال الأعجاب .

وبعد فدع موسيقى الفلم تنسجم مع الطبيعة والمناظر ، وتساير الفرسان فى السفر ، وتنظم حلقات الرقص ، وتنساب فى دار الغندورة ، وترافق القوافل فى الصحراء ثم تعود فتقيم الأفراح والليالى الملاح وتعال أحدثك عن بعض الملاحظات :

لم تكن شخصيات هذه الأوبريت بشخصيات موسيقية ، فلم يصادفنا بها غير السيدة منيرة ، على ما بينها وبين دورها من تنافر فى السن والبدن ، الأمر الذى لم يشاهد قبل الآن على الشاشة . فضلا عن أن

دورا مثل دور السيدة منيرة كان يجب أن يقابله مغن آخر يشاطرها الحب ويشدو هو الآخر بألحانه بين ذراعيها . كما يقضى بذلك أصول الأخراج فى أمثال هذه الروايات . ولماذا لم تظهر لنا الآلات العازفة مرة أو مرتين أو حتى فى استعراض الغناء والرقص ؟

لقد جرى العرف فى الأفلام الأوربية جميعها أن نشاهد « الأوركستر» دائما حتى فى غير الروايات الغنائية وفى غير مواقف الغناء ، حتى أن من أتيحت له الفرصة وشاهد رواية « شوشن شو » السينمائية ليذكر كيف امتاز فيها « حمار » على بابا بموسيقاه عما امتاز به فى هذه الرواية « حمار » عبد الحميد زكى بتزيين رأسه ...

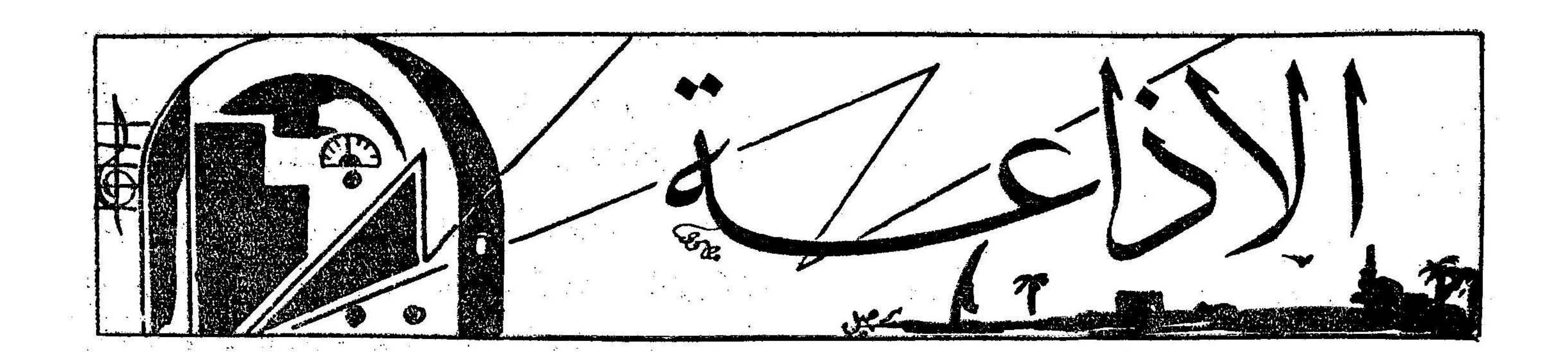
أما هندسة الصوت فى الرواية فلم تكن بحيث تعجبنا ، فمن ارتفاع فى الصوت تارة إلى انخفاض فيه تارة أخرى ، إلى أصوات أخرى طفيلية تطغى على الألحان ، لا سيما ذلك المزمار الذى ضجت من ارتفاعه الآذان .

حكم قراقوش

مهما عصفت بالتمثيل عواصف الحدثان ، وطغت عليه أنواء الزمان ، وتألفت له الفرق ، واختلفت فيه الطرق ، وانتظمت من أجله اللجان بعد اللجان ، فان « نجيب الريحانى » لا يزال رابضا فى شارع عماد الدين يخرج لنا كل موسم فكاهاته التمثيلية يصوغها من الفن الخالص ، ويلبسها من روحه ثيابها ، هو وفرقته الناجح أفرادها .

دعانا إلى حيث نشاهد روايته « حكم قراقوش » فلبينا دعوته شاكرين ، ومضينا بمسرحه ثلاث ساعات لم يفتر ثغرنا فيها عن الضحك لما فى الرواية من فكاهات ومفاجآت ، كان بطلها « نجيباً » فى دور « بندق » وغيره من الشخصيات الفذة . وليست مجلة « الموسيقى » مجال نقدها وتقريظها إلا ما كان منها خاصا بالموسيقى . فقد سمعنا بها لحنا تركيا غنته ورقصت فيه إحدى جوارى « قراقوش » فى قصره ، رجعّه معها وردّده « كورس » من الفرقة . فالتلحين محكم من مقام « جهاركاه » دل على ذوق سليم حقيقة ، لا فى تلحينه فحسب ، ولكن فى توقيعه التانجو والفلس ، وتأديته مما أطلق الأيدى بالتصفيق فنالت هذه الأغنية إعجابا معدوم النظير .

وليست هذه الرواية بأولى الروايات الناجحة لنجيب ، فأن له روايات أخرى تعد مفخرة التمثيل الكوميدى



تصليح البيانو فى محطة الأذاعة

فاجأنى صديق كان عندى فى مساء ١٨ نوفمبر ، لاأشك فى ذوقه ، مفاجأة ظريفة ، إذ لفت نظرى إلى الراديو وسألنى : « أتسمع ؟ » قلت « ماذا ! » قال « أظن أنه مهما تبذلت المحطة فلا يجوز أن تكشف للناس عن نفسها وهى تقوم بتصليح البيانو الذى فيها على مسمع من الجمهور » قلت « ويحك ... ماذا تقول ؟ ؟ » قال « اسمع » . أنصتُ وراجعت البرنامج ، أفتدرى ماذا وجدت ؟ وجدت أن السيد مدحت يعزف لنا على البيانو « الثورة أو ١٩١٩ » ...

لم تكن هذه « الثورة » بحيث تثير شعور الناس أو إعجاب الناس فقد كانت ثورة على الفن خليطا من العزف الحزين لا بالشرق ولا بالغربى ، الأمر الذى لا يتفق مع ما للثورة من قوة وبطش ، لذلك لم يكن تصويرها صادقا ، ولم يكن تمثيلها ناطقا . ولعل لعازفها عذرا ، فقد يكون حديث السن لم يتمكن من إدراك تلك الثورة إدراكا يضعه موضع المؤلف الذى يؤلف عن حس وعن شعور .

وبعد . فأنه لم يشأ أن يتركنا هنا نلتمس له هذه المعاذير ، بل أراد أن يشبع القطعة من فنه ، ويسخو عليها من عبقريته فشبكها بمارش « سعد » ثم أوثقها بنشيد « اسلمى يامصر » على اختلاف مقاماتها وألوانها فخرجت لنا قطعة

تصمّ السميع وتعمى البصـ ـير وتهرب من مثلها العافية

وصلة جديدة بمجهود جديد

نعم وصلة جديدة من دقام « سيكاه » ، جديدة بموسيقاها جديدة بموشحتها ، جديدة بموالها ، جديدة بدورها ، تلك التى غنانا إياها الأستاذ صالح عبد الحى فى مساء ٢٠ نوفمبر . ولست أقصد بذلك أنها جديدة من تلحين حديث ، أو تأليف حديث وإنما جديدة بالنسبة لما يغنينا به صالح الذى دل على أنه شعر بما سبق أن أخذناه عليه من قصر إذاعته على عدد مخصوص من الأدوار والموشحات لايحيد عنها سواء أقلت إذاعاته أم كثرت رضى بها الجمهور أم لم يرض .

بدأت هذه الوصلة بالتقاسيم من مختلف الآلات عالجت بها مقام السيكاه فملكت ناصيته وكذلك موشحة لم يغننا بها قبل الآن ، ثم موال سيكاه ، ما أحلاه ثم دور « مثلك إذا حكم » تلحين المرحوم عبده الحمولى فأداه بنجاح كبير . وما دام « صالح » قد اقتعد التخت وارتضاه ، واكتفى بوصلات التخت وفضله على سواه ، ولا يريد أن يغامر كما يغامر غيره ليكون (نجما سينمائيا) يسبح فى فلك التجديد ، ويجرى فى سماء التطور الحديث ، فخليق به أن ينهض إذن على قدميه ، ليغزو الأدوار قديمها وحديثها ، ويحافظ على تقاليد التخت ، وبذلك يكون قد قدم للفن أجل خدمة وأفاده فائدة جلى

ليست اسبانية

من القطع الموسيقية ما قد تكون عملت خصيصا للمسرح أو الصالة فتجدها غنية بمناظرها ، ناجحة بملابسها ، ومواقفها فاذا ما استعيرت للراديو وألقيت أمام الميكرفون نقصت قيمتها وكاد يضيع حسنها وتفقد بهجتها بقدر ما للملابس والمناظر من تأثير فى السامع والمشاهد . وهذا ما كان فى القطعة التى سموها « إسبانية » والتى غنتها الآنسة « نادرة » فى مساء ١٨ نوفمبر فقد قيل إنها إسبانية وإنها من نوع جديد . . .

كان مطلعها :

كل حبيب راضى بهواه ليه العذاب

غنتها الآنسة ورددت فيها ورجعت من مقام « كرد » فلم أجد فيها أى أثر للاسبانية حتى ولا للأندلسية القديمة . فالقطعة غربية صميمة لفظاً ومعنى وموسيقى فلماذا هذا الادعاء الأندلسى ؟

وأغلب الظن أنى سمعت هذه القطعة فى كازينو بديعة فى الصيف الماضى فى إخراج بالطبع يفوق إخراج الراديو وربما كانت إذ ذاك ناجحة فى ملابسها ومناظرها وأشخاصها . أما وقد أذيعت علينا بالراديو فاننا لم نسمع إلا موسيقى لا تمت إلى الأسبانية بأية صلة ، ولم تكن الآنسة « نادرة » فى حاجة إلى نسبة هذه القطعة إلى إسبانيا فالقطعة لا بأس بها لما يتخللها من ترديد وتطريب وتغيير فى الضروب وإحكام فى التلحين .

خطرة صائم

جلست اليوم الى مكتبى ، واليوم أول أيام الصيام ، فلم لا يكون لى فيه موضوع جديد هام ؟ ولست والله أقوى على الأنصات إلى الراديو راغبا ، لأنى إن قبلت احتماله فى وقت



الأفطار مكرها، فأنى أعوذ بالله منه فى رمضان صائما ،وهو شهر العبادة والزهد والراحة والصلاة.

وقد يجر الجوع والعطش إلى ضيق فى الخلق ، وتعكير فى المزاج، فترى بعضهم يهذى هذيانا، ويطغى طغيانا، يتدخل فى شئون بيته بما لا يعنيه، ويكشر عن أنيابه لأمه وأبيه، وصاحبته وبنيه، وربما تسلى مع ذلك بنوع من الطعام يطهيه، أو صنف من الحلوى يتقنه ويحليه. أما أنا فقد شئت اليوم أن أهذى بدورى هذيان الصائم، فلا أنصت إلى راديو ،ولا أعبأ بما يذيع على الناس ، إذ قد سئمت نقد المحطة والمذيعين ، فلا المحطة تستمع إلى مايقدم لها من نصح وإرشاد ،ولا المذيعون يتحركون نحو الأجادة والسداد. لم يبق بعد ذلك غير المستمعين، فلماذا لا أنقدهم بدورهم؟ ؟ ألم تبلغ فوضاهم عنان السماء؟ ؟

نعم. جمهور المستمعين إزاء المحطة مختلف الميول والمشارب، اختلافه إزاءها فى دفع الجعول والضرائب. فالراديو عند بعضهم إن هو إلا قطعة من أثاث يسيئون استعماله ،ويسخرونه فيما ليس له، يطلقونه عاليا ،فتسمعه نائيا، يزلزلون به الأركان، ويضايقون به الجيران، إن أتاهم ضيف أطلقوه عليه ، وإن زارهم زائر دفعوه اليه، وهم يديرونه وينصرفون عنه يفضلون التحدث بسير العائلات عن سماع إذاعته ، ويتسلون عنه بنقد الغير وخطئه. وإن كانوا من ذوى النعمة واليسار، أداروا مفتاحه إلى اليسار، إلى حيث يسمعون موسيقى أوربية، لا رغبة فى الفن الخالص، ولكن إمعانا فى الوجاهة والتمدن الزائف. وهم الذين يعتقدون فى كل ماهو أوروبى وهم هم الذين كان لسان حالهم عند «اللبابيدى وحسنى» كل شيء فرنجى برنجى. ومنهم من ينتقدون المغنين بجهل شائع، ويغتبون المذيعين بأسلوب مائع، يفضلون بعضهم على بعض درجات، ويتجادلون فى ذلك بالحق مرة وبالباطل مرات

صدقونى إن أغلبهم متورط موتور ،وقليلهم معتدل مشكور فمتى تنتهى فوضى هذا الصنف من المستمعين؟ ومتى يغلب الحق الباطل هذه السنين؟

لا تؤاخذونى ياقرائى الكرام فلست بمبالغ فيما قلت فلقد والله اشتد بى السغب، ويكاد يضنينى التعب. وأوشك النهار ينقضى، فهيا كلوا معى هنيئا، واشربوا مريئا، وإلى اللقاء.

برنامج الإذاعة الموسيقية	من الاحد أول ديسمبر لغاية السبت ١٤ منه

الأحد أول ديسمبر سنة ١٩٣٥

صباحا : فرقة مدرسة البوليس

مساء : محمد السبع

الأثنين ٢ منه

حفلة ستذاع من المعهد الملكى

الثلاثاء ٣ منه

مساء : عبد اللطيف عمر

رياض السنباطى « عود منفرد »

الاربعاء ٤ منه

صباحا : رباعى العقاد

مساء : صالح عبد الحى

منولوجات فكاهية . يحي اللبابيدى و يوسف حسنى

الخميس ٥ منه

صباحا : فاضل شوا

مساء : الآنسة ناديا أراكسى « أغانى تركية »

أحمد البدوي وفرقته التمثيلية

عبد الغنى السيد

الاتحاد الموسيقى

الجمعة ٦ منه

ظهرا : أوركستر الشجاعى

مساء : محمد سلامة

السيدة سكينة حسن

السبت ٧ منه

مساء : محمد صادق

الأحد ٨ منه

صباحا : سيد مصطفى وكورس

مساء : الشيخ محمود صبح

الاثنين ٩ منه

صباحا : فاضل الشوا

مساء : الانسة ليلى مراد

سامى الشوا

الثلاثاء ١٠ منه

مساء : سعاد زكى

رياض السنباطى

الأربعاء ١١ منه

صباحا : رباعى العقاد برياسة مصطفى العقاد

مساء : صالح عبد الحى

يحيي اللبابيدى

يوسف حسنى

الخميس ١٢ منه

حفلة خصوصية ستذاع من المعهد الملكى

الجمعة ١٣ منه

ظهراً : أوركستر الشجاعى

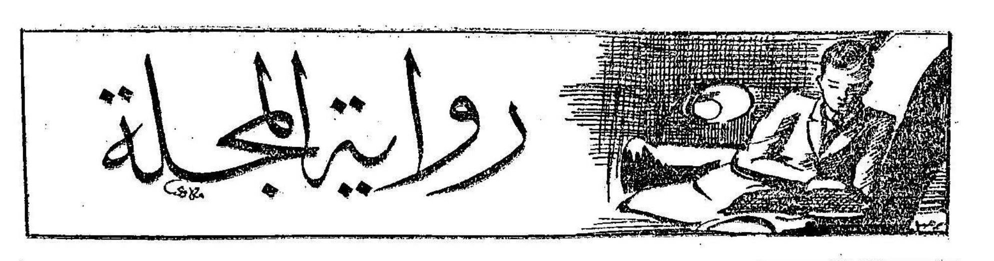
مساء : الآنسة رجاء

ابراهيم عثمان

السبت ١٤ منه

مساء : حياة محمد

حسن سلامه



موزار

MOZART

١٤

لم يفكر هذا الشاب الغرير فى أن يد ساليرى أو فنتر هى التى تعبث به فى الخفاء ، وأن فنتر كان يستدرجه ويتعرف كل آرائه فيبلغها ساليرى فيحبك منها شباكا ، وينسج منها خيوطا تعرقل مسعاه ، وتخيب آماله

كانت رسائل والده تفيض أحيانا بذكر الحقائق ولكنها مشوهة ، فقد تلقى من أبيه رسالة تشكو من سكن الأبن بين أسرة ويبر ، وتتهمه بحب إحدى فتياتها ، وتصمه بالجنون لأنه لم يتعظ بما أصيب من أختها لويزا فيما مضى ، وتنصح له أن يعجل بترك هذا السكن

ولقد دافع موزار قدر استطاعته ، ورد ذلك الاتهام ، وأبدى أسفه من أن والده يصدق تخرصات الأفاكين ممن يتصدون لخاصة شئون الناس بغير سبب ، ولئن كان يسكن بين تلك الأسرة ، لقد يجد منهن العطف والأخلاص وصدق الخدمة . « أى أبى ، صدقنى ولا ترهف سمعك للخراصين رُوّاد السوء الذين يعكرون الصفو ويقلقون المزاج فانهم ماكرون »

كان موزار ، فى الحق ، مولعا بكونستانس ، شديد الرغبة فى التقرب إلى قلبها ، وكان حذرا ، فلم تلحظ أمها من أمره شيئا ، لأنه كان يعلم حقيقة رغبتها فى تزويجه من ابنتها الكبرى « جوزفين » لكن ميله كان قد انصرف إلى كونستانس « سيدة الدار » وقد قوّى هذا الميل فى نفسه ما شاهده فيها من البساطة فى العيشة والنشاط فى القيام بشئون المنزل وحاجته جميعا

ولقد كان من إشفاقه عليها أن اقترح على أمها استخدام خادم تقوم عنها بما لا تطيقه من العمل المضنىّ ، فمانعت الأم بادىء الرأى ، ثم وافقت إذ ضمن لها موزار أن يقوم بالنصيب الأوفر من مرتبها ، وبذلك هيأ موزار لكونستانس أن تتفرغ قليلا إلى العناية بهندامها وترييضها وتزويد ثقافتها

كان قصد الماكرين أن يضايقوا موزار بنقله من بيت ويبر والحيلولة بينه وبين أفراد هذه الأسرة التى يحب فيها ويهوى ، وبذلك يخلقون له اضطرابا قد يؤثر فى مجهوده الفنى ، فلما أخفق بيترفون فنتر فى كيده ، بدأ هو وأصحابه من أعداء موزار والحاقدين عليه يستنبطون الحيل ، ويبتكرون الخُدَع ليرغموه على ترك مسكنه وهجر المدينة « فينا » إطلاقا

ولكن موزار، فى ذلك الحين، كان قد رسخت قدمه بين النبلاء، وكان يدرس الموسيقى لطالبات من أرقى الطبقات، وسيدات من أشرف النبيلات، وأصبح الفتى المحبب لدى النبيلة تون أقرب المخاصات للقيصر

على أن القيصر نفسه كلف استيفانى أن يضع أوبرا ألمانية لمناسبة قدوم الأمير الروسى الأكبر، على أن يعطيها لموزار لتلحينها، وفوق هذا فأن موزار أصبح موضع رعاية النبلاء يتلقى دعواتهم المتتالية لتناول الطعام على موائدهم، فكان يلبى منها ما يسمح به وقته. ولقد مهدت له هذه الولائم الاتصال والتحبب إلى أعز أصدقاء القيصر، فكيف إذن يتمكن ساليرى أو صنيعته بيتر فنتر من العمل ضد رغبة القيصر؟

أما جهرة، فما فى قدرتهما أن يظهرا غير التودد والولاء، وأما فى الخفاء، فالشباك مطروحة، والفخاخ منصوبة، والحبائل محبوكة، ومن كساليرى يجيد الدس والكيد؟ وسيرى موزار عجبا.!

كان موزار يتكسب من إلقاء الدروس الموسيقية، وإقامة الحفلات، وإحياء حفلات الأكاديمية خاصة للسادة النبلاء مالا طائلا وفيرا، فى تجلة واحترام أذهب عن ذهنه أقصر الخواطر فى التفكير فى العودة إلى سالسبورج. أضف إلى هذا ما كان يملأ جوانحه من لواعج حب كونستانس، وما يعلقه عليها من سعادة وهناءة. إذن فقد أصبحت فينا له وطنا نيطت به آماله وأمانيه

***

لا يزال الأب يلح على ابنه أن يترك أسرة ويبر، ويطلب النقلة من بينهن، والولد يختلق المعاذير ويتحايل للأمر ليطلف من حدة أبيه، ويسكن ثائرة نفسه، وقد رجاه أن يمهله شهرا أو بعض شهر يتوفق فى خلاله إلى استئجار بيانو ثم ينقل سكنه، هكذا كان يكتب موزار حتى إذا خلا إلى نفسه ناجاها:

ـ أغيّر السكن؟ أترك أسرة ويبر؟ ما أيسر ما يخطه قلمك يا أبى. ليت شعرى ما رأى الوالد فى قلبين يستحيل عليهما التفرق والابتعاد؟ أمن أجل وشاية دنيئة أهجر قلبى وسكنى وسعادتى وحياتى؟ كل سكن ليس فيه كونستانس قفر سباسب لا يحتوى غير الوحشة والهوان. ممن أتلقى إلهامى ووحى عبقريتى إن هجرنى هذا الملك الكريم؟ من يحرص على راحتى فى العالم غيرها؟ أى والدى! لو أتيح لك أن تشهد رعاية كونستانس لابنك حتى فى طعامه حين ينسيه فنه أن يتناول طعاما. ليت لك يا أبى أن تشهد حنوها حين تصدم الكوارث ولدك وتوهن النوازل عزمه وتفت فى قوته

كيف أقنعك يا أبتى وقد جسموا لك الشبهات وموّهوا الأباطيل؟ هب أن لولدك المسكين أويقات فرح يفرّج بها كربته، فهل هذا جريمة؟ ما الذى يمكن أن ينتجه موزار فى مسكن جديد خلاء من قلبه وعقله؟ وما ضرر السكنى بين أسرة ويبر؟ كل شىء لديهن عفيف محتشم.. ويل الأبناء من أوهام الآباء...

وإذ كان موزار تائها فى خيالاته ونجواه، فجأته الخادم برقعة زيارة. تنبه الأستاذ وأفاق من حلمه الذى وزع فكره وتناول البطاقة فاذا هى بطاقة استيفانى، فاستقبله موزار قائلا

ـ مرحبا بحضرة المراقب الفنى، سلام الله أيها السيد المحترم، ما وراءك؟

ـ أى شىء يحدو بى إليك مسرعا غير مخطوطة الأوبرا التى لمّا يجفّ مدادها؟

ـ كراسة الأوبرا؟ وافرحتاه، جميل منك هذا التفضل. إذن سنبدأ فى تلحينها من هذه اللحظة. تفضل معى، واعذرنى فأنت أدرى بحياة العازب

دخل موزار باستيفانى حجرته الخاصة، وما استقر بهما المجلس حتى قال:

ـ ما اسم هذه الأوبرا؟

ـ أبقيت اسمها كما تخيره بريتسنر، اسمها «الغواية» أو بلمونتى وكونستانس» ولا يخفى عليك أنها قصة تركية

ـ لعلك أدخلت فيها الفكاهة ؟

ـ لا ريب ، فأنك تعلم أن أهل فينا يحبون المرح والسرور وإليك ، مثلا ، الأغنية التى فى المدخل الثانى

قلّب موزار الصفحات وقرأ فلم يتمالك من الضحك وصاح :

ـ أحسنت يا سيدى ، إن هذا الفتى الغبى عثمان ، حارس الحريم ، هو بعينه إركو ، وسأجعل غناء هذا الفتى مثلا حقا من الغباء والفظاظة حتى يدركه إركو لأول وهلة ، ولتكن هذه رفستى له أردها على ذلك السخيف المرذول

ـ سيغنى لودفيج فيشر دور عثمان ، فان صوته أشبه بصوت البقر والجاموس

ـ حسن جداً ، وهذا مبدأ التوفيق ، وسأفصل له الأغنية حتى تلبسه تماما ـ خوار كخوار الثور ، إنما فى حلاوة فنية تكسب المغنى الأعجاب والسخرية معا ، وهذا ما أستطيع أن أعاقب به إركو فأرفسه رفسة فنية قاتلة ، وأرى يا سيدى أنه يحسن أن نراجع القطعة معا ، ونتفهمها سويا حتى لا يضيع غرض نقصد إليه

ـ موافق كل الموافقة يا عزيزى موزار ، وهى دقة لا يعنى بها غير الموهوبين . استمع لى . هذه القصة تمثل مزرعة لأحد أغنياء الأتراك ، يدعى سليم باشا ، وجد فى منتصف القرن السادس عشر ، ويوجد فى هذه المزرعة ، كما هى العادة ، « حرملك » خدِر السيدات

ـ هذا شىء يثير اهتمام الجماهير

ـ نعم ، وفى هذا الخدر توجد سيدة تدعى كونستانس

ـ كونستانس . يا للشيطان ، وكيف وصل إليها هذا الأسم ؟

ـ هذا ليس اسما مخترعا ، فان كونستانس هذه حسناء أوروبية عثر عليها لصوص البحر عقب اصطدام السفينة التى كانت تقلها وباعوها إلى سليم باشا ، الذى هام بها وطمع فى حبها ولكنها اجتوته ، وخلدت إلى الوحدة فلم تسمح لأحد أن يقترب منها ، ذلك بأنها وهبت قلبها وحبها شابا أوروبيا يدعى بلمونتى ، ولا تزال تنتظر قدومه وتأمل أن يخلصها من هذا الأسر الأليم

ـ وهل عاد إليها ، كما أمّلت ؟

ـ نعم ، وهو هنا أيضا

ـ مرحى ! وكيف استطاع الوصول إلى حبيبته ؟

ـ هذا يوضحه الفصل الأول . كان اللصوص قد أسروا أيضا خادم كونستانس واسمها بلوندا ورجل اسمه بتريللو ، كان فيما مضى فى خدمة بلمونتى ، وقد بيع الجميع لسليم باشا

ـ بيعاً بالجملة ؟

ـ كان بتريللو رجلا ماكرا ، تمكن بدهائه من استمالة الباشا إليه وكسب ثقته ، وقد جعله الباشا بستانيا لحديقة منزله وإذن فقد تهيأت له الفرصة أن يكون قريباً من بلوندا حبيبته التى يهتم بها الحارس عثمان اهتماما مقطوع النظير ، وقد تمكن بتريللو من مراسلة كونستانس ومراسلة بلمونتى الذى ما لبث أن بغت القوم بحضوره

ـ حضر ؟ وماذا حدث ؟

ـ هنا تبتدىء القطعة ، يدخل بلمونتى ويلقى منولوجا قصيرا ، وهو يجوس خلال النواحى ، ويتحايل للوصول إلى محادثة حبيبته ـ كونستانس ـ وهنا يحضر عثمان

ـ انتظر ، انتظر ، ألاحظ هنا أننا فى أوبرا ولا يليق أن تبتدىء الأوبرا بحوار أو حديث ، وبخاصة أننا سنفتتح الرواية قبل رفع الستار بمقدمة موسيقية Ouverture ويحسن أن تكون المقدمة أغنية صغيرة من بلمونتى . سيكون التأثير فعّالا إذا ابتدأت الأوبرا بالموسيقى ، فأرجوك أن تضع لى قبل المنولوج أغنية قصيرة .

ـ بلمونتى ، على كل حال ، سيغنى غنوة طويلة فى الفصل الأول ، وسيقوم بها آدم برجر ، وسيبذل فيها منتهى جهده

ـ لا بأس ، إنما هـذا لا يهم . اعمل كما أشير عليك ، فأن أغنية قصـيرة لا تضره ولا تعوق غناءه الطويل . أرجو أن تجيب رغبتى

ـ بكل سرور ، إنى أجد السعادة فى خدمتك ، سأحضر لك الأغنية غدا

ـ شكراً لك يا سيدى . وأرجو أن تستمر فى المطالعة .

ـ هنالك يختفى بلمونتى ويظهر بعده عثمان يحمل على ذراعه سلة فواكه يجمع فيها أثمار الحديقة

ـ يكاد يطير بى الفرح ، يا سيدى إن هذه الشخصية المزرية ألصق بذلك الحمار الوحشى إركو ، فهو لا يفترق وعثمان فى شىء

ـ يسرنى جدا انشراحك يا سيد موزار ، وبمجرد دخول عثمان يتغنى أغنية قصيرة يدخل فى أثنائها بلمونتى ثم يبتدىء الحوار بين الاثنين

ـ حوار ؟ لماذا لا يكون حوارا غنائيا بين شخصين « دويتو » أرجوك ، ناولنى الكراسة برهة

ناوله استيفانى الكراسة فقرأ موزار الحوار وقال :

ـ الحوار هنا طويل يا سـيد استيفانى كحديث بين رجلين أما الحوار الغنائى بينهما فسيكون أطول ، ولا ريب ، ولـكنه فى صميم الموسيقى . لا ينبغى يا صديقى القدير أن يستغرق الجدل الكلامى زمنا مثل هذا فى الأوبرات . أحسبك يا صاحبى لا تغضب من هذا النقد البرىء

ـ نحن رجال المسرح ، يا موزار ، تعودنا الانتقاد فلا نغضب لنقد إصلاحى كالذى تبديه

ـ إذن وجب أن تؤلف « دويتو » فى محاورة موسيقية غنائية تفعمها بقوارس الـكلِم وتحوطها بسياج من الرقة ، رقة هزءة لا ترضى عثمان ولا إركو ، فهل توافق على ذلك ؟

ـ إن كان هذا مبتغاك فسأبذل طوقى فى إرضائك ومسرتك يا عزيزى

ـ وعلى أية حال لقـد فكّرتَ أن تـكِل إلى فيشر أن يتغنى بأغنيـات ، أليس كذلك . . ؟

ـ كلا ، ليست أغانى وإنما سيتغنى بكلام القطعة للتى سيلقيها وفوق هذا فسيشترك فى الغناء الثلاثى فى نهاية الفصل ، وكذلك فى الغناء الثنائى فى الفصل الثانى ، وفى ديالوج السكارى وغيره ولديه من هذا العمل ما يكفيه

ـ هذا جميل ومحتمل ، ولـكنك تعلم أن فيشر محبوب فينا ويتعشق أهلها سماعه منفردا ، فيجب أن نشبع شهوة الجمهور ونكثر له من المواقف التى يتمكن فيها من الغناء بمفرده ، وهذا العمل يظهر جلال الأوبرا ، فاذا تفضلت فاصنع لى قطعة غنائية فى الفصلين الأول والثانى كليهما

ـ بكل ارتياح ، ولـكن أين أضعهما ؟

ـ الدويتو الذى بين عثمان وبلمونتى ينتهى بأن يدفع عثمان بلمونتى ويطرده . ويتوجس خيفة منه ويتشكك فيه وفى بتريللو ويود لو استطاع أن يشنقهما شنقا لولا مكانة بتريللو من الباشا وإذن متى دخل بتريللو لا يعمل سوى أن يتغنى بألوان شتى من التهكم والسباب ينزلها على رأس عثمان ، وهنا يجب أن تضع أغنيتك

ـ طاعة لأمرك يا سـيد موزار ، سأفعل ما تريد ، هل تتفضل بأن تملى علىّ أول القطعة الغنائية ؟

ـ أفعل مرتاحا . . . وقد فعل

ـ أما الأغنية الثانية التى سيقوم بها فيشر فستتحدث فيها غدا ، ودعنا نخصص اليوم للفصل الأول فقط . استمع بقية القصة .

إعتدل موزار فى مقعده ، وتناول استيفانى الكراسة واستمر فى شرحه :

ـ اتفق بتريللو مع بلمونتى على أن يشغل وظيفة رئيس المبانى فى سراى الباشا ، بعد أن مهد له السبيل عند الباشا ، وذلك لـكى يكون قريبا من كونستانس ، وهنا تأتى أغنيته ، فاذا انتهى منها أعقبتها جوقة الأنكشارية تنشد لحنا لتلك الفرقة

العسكرية الأنكشارية المشهورة بالبطولة فى حملاتهم على الأعداء، وعدم رحمتهم لهم، وهذا النشيد يحيى الباشا حتى يدخل خدر الحريم

ـ موسيقى تركية؟ هذا منتهى الغبطة والسرور، وهو أيضا ما يبعث الانشراح والفرح فى أنفس أهل فينا ويخلب لبهم، ويزيد إعجابهم

ـ والنبلاء، يا سيد موزار، النبلاء شم الأنوف سيتيهون عجبا، ويصعرون خدودهم كبرا

ـ ليفعلوا، فانما يجب على المؤلف والملحن أن يشبعا رغبات الشعب وطوائفه المختلفة، وطبقاته المتباينة. لا ضير على النبلاء أن يفخروا ويتيهوا بأغان ترفع مجد بلادهم، وتخلد لها فى عالم الفن ذكرا. أتمم يا سيد استيفانى، ثم ماذا؟

ـ يعقب ذلك المناظر الدرامية بين الباشا وكونستانس، فالباشا يريد بكل الوسائل، أن يحظى بحب سيدة الحريم الجديدة وكونستانس تمانع وتقيم بينها وبينه سدا منيعا

ـ يستأهل الباشا العذاب، فان تعدد النساء ضار بالخلق والصحة والمال

ـ جائز، ولكن فيه، على كل حال، تغييرا

ـ عجبا! أأنت إلى هذا الحد ترتكب الخطيئة؟ أحسبك إذن إباحيا!

ـ كلا، وإنما هو تنقل فى الهوى

ـ إذن فلا بد لكونستانس هنا من قطعة غنائية، أليس كذلك؟

ـ نعم، وفى تغنيها تفكر حبيبها بلمونتى، وتذكره حرارة الحب.

ـ وإذن سيغضب الباشا ويأمر بالقتل أو بالسجن. على الأقل

ـ على العكس. فان الباشا رجل طيب القلب نبيل، وإنما يقول لها «آلامك توجعنى، ودموعك تفطر فؤداى، ولين عريكتك تسحر لبى، ومجموعة صفاتك تحتم على التفاتى فى حبك إنه رجل يعرف وسائل الحب والتحبب. ويعتقد أنه ليس من الضرورى أن ينال رغبته من المحاولة الأولى

ـ ولكن يجب ألا ينال منها حظا أبدا

ـ وهذا هو الواقع، فان بتريللو يقدم بلمونتى إلى سليم باشا على اعتبار كونه مهندساً فيعينه الباشا مهندساً لمبانيه ويكل إلى بتريللو العناية بأمره

ـ حمار لا يشعر بما يدور حوله

ـ الحمير، عادة، أغبياء. لا تشعر بما يدور حولها، وأرجو ألا تكون من هذا الصنف الحميرى الغبى.. هنا يقوم بتريللو بما وكل إليه، ويقود بلمونتى إلى داخل الخدر غير أن عثمان يحول بينهما ويصدهما عن دخول المنزل

ـ ماذا تقول؟ هذا هو إركو بعينه. وإذن لا بد من أن يضربوه

ـ كلا، بل اقتصر الأمر على تبادل الالفاظ العنيفة والمهاترة وانتهى بالغناء الثلاثى وبهذا ينتهى الفصل الأول

ـ وهل يدخل الاثنان خدر الحريم؟

ـ طبعاً، فأنهما يدفعان عثمان عن الباب بقوة ويدخلان صائحين

ـ ياسيدى معذرة إذا كنت لا أستطيع أن أعبر عن سرورى بهذه الأوبرا التى تجلت فيها مواهبك الفنية.. تتكاثف الأفكار فى مخيلتى وتتكاثر، فهل تريد أن تأخذ الكراسة معك؟

«يتبع»




p
cresc
f p
tr
CODA
f
p
f



المارش التركى
لموزار
ALLA TURCA
W. MOZART
Allegretto
p
cresc
f
p
tr
f
p
f
p

No. 14 1ère Année.



1ère Décembre 1935 P. T. 2.

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 58689

Adresse Télégraphique
(AGHANY)

ABONNEMENT
Pour L'Egypte ; P. T. 50 par an
Pour L'Etranger; P. T. 80 par an

Pour les annonces, s'adresser à la Direction

LA MUSIQUE

REVUE HEBDOMADAIRE PARAISSANT PROVISOIREMENT CHAQUE QUINZAINE

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE MUSIQUE ARABE

RÉDACTEUR EN CHEF : M. EL - HEFNY (Ph. D.)

THE PATTERN PHENOMENON IN PRIMITIVE MUSIC.

HELEN H. ROBERTS (Yale University, New Haven, Connecticut)

An examination and analysis of large numbers of songs of various primitive peoples has revealed the fact that songs identified with certain specific activities, as groups in the minds of the people, tend to develop common musical as well as textual features, differentiating them from other groups associated with other activities. The words "tend to develop" should be emphasized, however, for while such a tendency is common enough to be remarkable, it is not common enough to be taken in terms of a law, or of universality.

The similarity of features is particularly noteworthy in ceremonial music, where different songs may accompany the various steps in a ritual; and the features may range over the whole gamut of musical possibilities, bieng confined to one or two, or including many in combination.

It is hardly possible in the present state of our knowledge of the people and psychological processes to say to what degree these features are consciously recognized and manipulated in composition for the effect of homogeneity. Doubtless it differs considerably with different people and the stage of development of their music. For some, such conscious manipulation can hardly be conceded. For others, the complexity of melodic design, the subtlety of manipulation of structural patterns into which

the element of actual melodic content enters not at all (bieng entirely different for each song, while the style of building is the same) argues, if not for cold reason and analysis, at least for a rough grasp of and predisposition for formal processes which may totally escape the perception of those trained in European musical habits of thinking. To such, only analysis of notation, long familiarity with styles, and an ability to listen divested of all prejudice, reveal them. But doubtless some simple formal devices are obvious alike to primitive and to ourselves.

The elements entering into the creation of patterns seem to be not so much minute details, the individual steps in a scale, separate intervals, individual note values, or meters, as large concepts like melodic curves, and phrases, the limits of which coincide with those of textual groups, or are defined by musical considerations such as points of rest, weight of note values, emphasis and metric clusters, repeated rhythmic groups, symmetry or balance, question and answer. In the detection of these concepts, which are examples of the Gestalt idea in psychology, repetition and contrast are useful guides.

This is not to say that the question of tonal material may never enter into the problem. Some song groups can be made even on this basis, which, perhaps, is one of the more obvious differentiae. Thus many of the Onondaga Medicine Society Songs of the Iroquois Indians are alike melodically. Examples 1 and 2 illustrate this[1]. So are some of the Black Death Society songs of the same tribe, but as a group they are quite different from the Onondaga Medicine Songs. The fact that each group may contain exceptions to the general pattern does not alter the rule, for the majority conform.

The Pawnee Indians of the Plains exhibit similar melodic relationships in the Corn Songs of their Creation Ritual, where in many cases the changes ar so slight as to be hardly perceptible. Those forming groups under various ceremonies belonging to the White Beaver part of this great ritual my be alike melodically or different, but Many manifest structural peculiarities, regardless of the actual tones involved, which seem to partake of the nature of patterns.

These song starts high, on an upper tonal focus, with one or two statements of a phrase, which usually contains a leap downward of a fourth or even a fifth by way of a fourth. Aftar these phrases, the melody progresses on downward, usually to the tonal focus an octave below the initial tone. Aftar this lower level has been reached several slight rebounds occur, each, progressively less in extent, before the lower tonal focus is emphasized as a point of rest. Suddenly the melody reverts to the original high level, but, in recapitulating, the initial phrase is not given in its entirety; the point of reversion breaks either into the middle of what was before a complete unit, or else the phrase is telescoped and curtailed. But the latter part of the melody, consisting of the rebounds from the lower tonal focus. is repeated almost, if not quite, exactly.

This type of structure may be likened to the play of water in a fountain; at first it is at a great height, but as the water is being turned off the height lessens, and if one plays with the faucet a little there will be spurts of less and less volume as the force decreases. A brief turn of the faucet may again send it to the original height, but only momentarily, while the process of progressively less spurting may be the same as before.

This is the prevailing though not invariable pattern of White Beaver tunes regardless of their actual melodic material, but many of them are

1) But for my transcriptions everything regarding these songs and ceremonies collected with them has been lost. They were the property of the Canadian National Museum at Ottawa, but never filed in that institution.

alike in this respect also. See Examples 3, 4 and 5.

The Morning Star Ceremony Songs employ a structural device of a more obvious sort — two or three octave levels in descending order, as many as a normal voice range can cover, with the tune on the third level incomplete. Many Morning Star songs follow this plan, but it is seldom encountered in other ceremonial groups, even in the same tribe. Example 6[1]).

Although ancient Hawaiian songs are all very simple, tonally and rhythmically, the hulas are sharply set off from the honorific chants or olis in being definitely composed in couplets, both as to words and music, which from a sort of question and answwar. The endings of these couplets almost invariably are feminine and these two features taken together with the prevalence of two tones generally a fourth apart, the upper of which is the ground tone or focal point, gives these songs a highly characteristic pattern. The olis are almost entirely on one tone and their rhythms are chiefly those of the text, with long holds at the ends of phrase, as if the sound were being rolled over and over in order to properly enjoy and sample its flavor[1]).

Eskimo Weather Incantations are slow, calm tunes of a very simple structure, seeming especially designed to influence blizzards and to bring back sunny, windless days. They are quite different from the dance songs with their strongly accented beats, their verses and refrains[2]).

In certain areas, like Southern California, the Indians of a number of linguistically allied tribes have developed many subtle and remarkable structural devices which as a whole rather set their music apart from that of other regions, although some of them are encountered elesewhere, sporadically, It is not in the use of only a few of these traits in songs devoted to a given purpose, for example, as opposed to a few more utilized in another group mutually exclusive, that patterns are established, rather are they determined by the exclusion or inclusion of a single trait among many others common to several groups, or in varying combination of traits rather widely used individually.

Some of these traits are very interesting. Aside from sequences, complete and partial (common enough phenomena all over the world) and special forms of them not so common; aside from modulation tending to be heralded by a play on a minor third interval; aside from a rise of melody in the middle of the song to new heights, usually accompanied by a marked change in movement — a device not infrequently found over the world, but quite rare in Iadian music — there are less usual devices, These consist of paired melodic curves, reversed in direction one from another; of melodic rhyming at the end of every line or alternate lines; and of several types of building which I have called the incremental process. This last involves not only the usual device of terminal extension, but initial extension when a phrase is repeated, and most peculiar of all, internal incrementation consisting in splitting apart a phrase previously set forth and interpolating additional material in the middle. Some songs containing all three types of incrementation resemble in their structural diagrams inverted pyramids. In attempting to discover possible common purposes or sources for some of twenty-five songs secured in a loaclity where three dialects of the same language were

1) Examples 3 — 6 were culled from my original notebooks containing some 200 odd songs which I transcribed for Dr. CLARK WISSLER'S monumental treatise on the Pawnee Creation Ritual. This manuscript of over 2000 pages and the records are the property of the United States Government and are in the Smithsonian Institution in Wachington.

1) cf. HELEN H. ROBERTS, Ancient Hawaiian Music. (Bulletin 29, B. P. Bichop Museum, Honolulu 1925, p. 1 — 397.)

2) cf. HELEN H. ROBERTS and D. JENNESS, Songs of the Copper Eskimos. Ottawa 1925. (Report of the Canadian Arctic Expedition 1913 — 18. Vol. 24.)

known, I listed the songs by traits, regardless of reported provenience, which was somewhat vague, or ceremonial connections, which were not clear either. Having isolated some thirty traits I listed the songs and traits on cerrelation paper in the order of the greatest number of traits and clusterings of them. While all the songs were amazingly complex (if we consider the abstract and fleeting nature of melody and the people concerned in this case) and the traits were pretty generally distributed throughout the songs (and across dialectic divisions showing a very old heritage), it was found that several cases songs said to be of a kind or devoted to the same purpose fell side by side in the possession of common traits, though not alike in actual melody[1])

The Nootka Indians of the Northwest coast also employ musical patterns, but the exact features are harder to analyze. although subtly felt Aftar long acquaintance. One rather striking trait not, however, used by them as a pattern device for whole groups of songs, is that which I have called linked melodic assonance, where a new melodic unit takes up with an echo or repetition of the melodic contour with which the preceding one ended. Example 7.

Names of tribes and peoples where the pattern phenomenon appears to a greater or lesser extent might be multiplied over and beyond those given here, but enough cases have been cited to show that it is a common tendency in music as in art, basketry, religious observance, social organization, and what not, and to also make clear that collections of songs based on a single ceremony, or of a single type, do not give an adequate picture of the musical achievements of a group.

Aside from the more or less close adherence to a pattern which may be observed in groups of songs devoted to a single purpose, there are, of course, the larger tribal patterns, which include these and are defined by the sum total of traits. Here, too, traits may be common to more than one wide regoin, but it will be the significant additions or omissions that must be observed.

1) cf. HELEN H. ROBERTS, An analytical and comparative study of the melodic form of 25 ancient Southern California Indian songs. To be puplished as Vol. 2, part. 1, of the American Library of Musicology.

HELEN H. ROBERTS : The Pattern Phenomenon in Primitive Music
Musical examples



La Pratique Du Chant Chez Les Musiciens Marocains

ALEXIS CHOTTIN (Rabat, Maroc)

Les musiciens marocains — du moins ceux que l'on connaît sous le nom d'«âliyîn[1] » (qui pratiquent le genre «âla»[2]) — sont à la fois des chanteurs et joueurs d'instruments. Leur technique du chant est, en général, fort simple et elle ne fait pas l'objet d'un enseignement approprié, ni de soins spéciaux.

On chante « tout droit » en voix de poitrine, sans autre souci du timbre, ni de la nuance. Jamais de voix de fausset non plus. Comme le répertoire de chansons dites andalouses, que l'on désigne sous le terme assez vague de « âla » et que l'on pourrait traduire : « musique vocale soutenue par des instruments », s'exécute traditionnellement en chœur, on se soucie peu de s'appliquer à la qualité du son. Les «aliyîn» marocains ont, en quelque sorte, une mentalité de choristes et — qu'ils me pardonnent de leur dire ici — de mauvais choristes, qui chercheraient à dominer leur confrères en criant beaucoup, en se permettant parfois de libres échappées vers le registre aigu, où l'on atteint par des vocalises assez capricieuses, parfois heureuses et réalisant une sorte de style fugué rudimentaire, parfois aussi, hélas ! désastreuses et ridicules. Il en résulte un mélange souvent cacophonique, peu en harmonie avec le sens des paroles qui, déjà suffisamment étirées et morcelées par une mélodie qui abuse des « passages de liaison », des « cadences clichés», des vocalises syllabées, deviennent totalement inintelligibles au plus subtil des arabisants.

Ainsi s'explique, dans une large mesure, la désaffection du Marocain pour son chant traditionnel, qu'il continue à révérer malgré tout, et auquel il tient comme à toutes ses traditions, comme à la «qâ'ida»[3]).

LE CHANT EN SOLO

« BEL CANTO ARABE »

Mais il est un genre particulier qui, par sa nature, échappe à cette désaffection : c'est le chant en solo. Cela va de soi, car il ne supporte pas la médiocrité et, de plus, il permet de saisir le sens des paroles, dont l'importance est primordiale pour les Arabes.

A. Les Genres

Ce chant en solo est de deux espèces : l'insâd et le muwal.

I. L'insâd est une sorte de déclamation chantée ou de récitatif fleuri non mesuré, dont toute la trame est fixée d'avance, et qui n'admet d'enjolivements que sur les cadences, sans exagération toutefois. On le chante toujours sur un distique de vers classiques, ce pourquoi on donne à un morceau d'insâd l'appellation particulière de «bitaïn»[1]) qui signifie «deux vers».

Le nombre des «bitaïnat»[2]) est limité à dix-sept, suivant le nombre des modes que l'on distingue encore au Maroc et qui sont impliqués dans les onze noubas existantes [3]). Chaque bi-

1) Forme dialectale du pluriel régulier «aliyoun».

2) — instrument — musique accompagnée d'instruments, s'oppose au genre voisin: sama', musique andalouse d'un caractére religieux, qui ne comporte aucun accompagnement instrumental.

3) La base, le fondement social, que constituent les traditions de bienséance.

1) Déformation poplaire par fixation de de l'accusatif du duel régulier baitani.

2) Pluriel du précedent.

3) Voir le tableau comparatif des modes en usage en Afrique du Nord, par FARMER (Henry George) An old moorish lute tutor. JRAS, octobre 1932, p. 897. Pour le Maroc, le mode Maïa a été omis dans le tadleau de Farmer.

tain cependant, est désigné, non d'après le mode mélodique, mais du nom du mètre prosodique employé : « bitaïn mutaqarib », «bitaïn mujtatt», etc. . . ,

Enfin, par exception à la règle, l'un de ces «bitaïnat» s'appelle « bitaïn jarka » (du mode Jarka ou Jaharkah) et s'exécute en chœur aussi bien qu'en solo.

II. Le muwal obéit à des règles toutes différentes; ou plutôt il semble se passer de toute règle, comme de toute mesure. Nous l'appellerions « improvisation libre» si, à la vérité, on ne sentait qu'il se plie malgré tout à des tournures mélodiques familières au folklore andalou, à une rhythmique large et quasi-insensible comme celle de notre plain-chant. De plus, il admet l'unité modale, car tout «muwal» — à l'inverse du «bitaïn» — se désigne du nom d'un mode connu : « muwal Sika », « muwal Istihlâl».

Au surplus, l'exécution même d'un muwal se conforme à un plan assez net:

1. Tout d'abord, les instruments donnent la note fondamentale du mode choisi, qu'ils répètent lentement et feront entendre sans arrêt jusqu'à la fin,

2. Là-dessus, le chanteur entame presque aussitôt un prélude vocalique pour préparer sa voix et «se mettre dans le ton»; ce prélude n'est pas toutefois une pure vocalise puisque on y prononce obligatoirement une sorte de formule consacrée:

«Yâ lili . . . !» Est-ce une invocation à la nuit, ainsi que semble le faire croire le mot «lili» (laili — ma nuit) ? J'inclinerai plutôt à penser que ces syllabes n'ont rien à exprimer et qu'elles servent tout simplement à faciliter la pose de la voix, tout comme les «ya la lân» et les «tiritar» dont les chansons «san'â» s'agrémentent , . .

3. L'un des instruments d'accompagnement (luth ou violon) reprend le thème esquissé par la voix, essaie d'en retrouver les inflexions, puis revient rapidement à la pédale fondamentale tenue par les autres instruments.

4, La voix entame le premier vers du quatrain choisi, car on se borne généralement à un quatrain connu où il ne peut être question que d'amour. Le muwal n'est, il faut bien le dire, qu'un chant d'amour et le type par excellence de l'expression amoureuse chez le maure andalou.

A la fin de chaque vers, le violon et le luth reprennent tour à tour les motifs improvisés par le chanteur, les brodent alors longuement, chacun à sa manière, et c'est comme un tournoi de virtuosité entre le chanteur et les musiciens. Notons ici que le chanteur est presque toujours instrumentiste, de préférence violoniste, et qu'il se donne à lui-même la replique.

5. Dès la fin du quatrième vers le chanteur entonne à nouveau sur les syllabes « yâ lili » sa vocalise d'introduction qui sert à présent de conclusion.

Malgré cette conclusion, suffisante en soi pour faire du muwal un morceau complet, il est d'usage constant de terminer sur un mouvement mesuré et rhythmé. A cet effet, on enchaîne au muwal une tgotiya[1]) — (— couverture, c'est-à-dire : final) qui consiste généralement en un fragment de san'â sur un mouvement rapide.

Il convient de marquer ici l'étroite parenté du muwal — et surtout du muwal sika—avec le « flamenco » espagnol et avec certaines mélopées castillanes,

« Le Marocain est un andalou exilé, qui se souvient de Grenade; et ces vieux airs reveillent en lui une atavique nostalgie un regrer jamais éteint envers l'Andalousie, son Paradis perdu , . .

B. Les Voix

L'exécution de l'insad requiert une voix forte, puissante, voix assez rude. Elle est l'apanage de certains artistes appelés « munsidîn » (singulier : munsid) qui sont en même temps des muezzins. Le genre insad est quelque chose de bien marocain et de bien andalou aussi. Il reçoit même une sorte de consécration officielle dans le concours annuel de chant qui se tient au Pa-

1) Ce terme s'emploie aussi pour désigner l'avant-dernier vers d'une Sana, qui comporte généralement une variante mélodique. Cf. Corpus de musique marocaine. T. I. Avertissement.

lais du Sultan, lors de la fête du Mouloud (mawlid), entre les «munsidîn» les plus réputés du Maroc. C'est ainsi que, l'an dernier, un nommé Mohammed Chouïka, originaire de Marrakech, a remporté le prix et a été nommé muezzin et munsid du Palais. Eh bien! pour des oreilles européennes, l'orange vocal de Chouïka, quelque peu étranglé comme par une laryngite chronique, ne laisse pas d'être décevant.

Lorsqu'à l'entendre, des amateurs indigènes charmés s'écrient : «ô la belle voix ! », on se demande si cette exclamation n'est pas ironique. Mais non : elle est très sincère. Et il faut croire qu'on n'attache pas ici à la pureté cristalline de la voix qui nous ravit chez certaines cantatrices (Ninon Vallin et Marcelle Gérar, par exemple), la même importance que chez nous. Il faut cependant reconnaître chez ce munsid une maîtrise vocale étonnante et un registre d'une remarquable étendue.

Tous les «munsidîn» n'ont d'ailleurs pas les mêmes caractères : barytons ou ténors, ils sont souvent bien agréables à écouter d'un peu loin : notamment Khessassi, de Fès, qui est justement estimé dans tout le Maroc.

Ajoutons que les « munsidîn», en dehors de leur rôle de solistes, ne sont, en général, pas instrumentistes, mais qu'ils prennent part cependant aux concerts d'«âliyin». Ce sont eux qui, sur la trame assez grise du chœur, font de ces échappées capricieuses, de ces broderies imprévues dont j'ai parlé plus haut.

Avec «l'insâd », les « munsidîn» cultivent volontiers le muwal. Mais ce genre leur convient assez mal, Car, outre le don de l'improvisation, il exige une voix souple, nuancée, susceptible de se plier aux mille caprices de l'imagination. Le muwal est une gerbe de fleurs mélodiques variées où telle couleur choisie d'avance doit dominer. Il faut beaucoup d'habileté et de goût pour les assembler et les assortir ; il y faut proprement de l'inspiration et organe docile.

C'est pourquoi les bons chanteurs de muwal sont rares et fort recherchés. Ils ont souvent la nonchalance élégante d'un Abdou Balafreij, en qui revit toute la distinction racée d'un « hidalgo ». Ce ne sont pas eux qui s'astreindront à l'étude aride des noubas, à la technique suivie d'un instrument. Abdou ne sera jamais un professionel (âli), c'est avant tout un dilettante, un «mûlû». A l'instar de Carmen, « il chante pour lui-même » et il chante — pour vous, si vous voulez — divinement. Voix douce, tour à tour fredonnée, vaporeuse, quelque peu nasale, puis plus virile, mais bientôt caressante et comme honteuse d'avoir haussé le ton,

C. L'Accompagnement

L'accompagnement instrumental dans l'insâd comme dans le muwal, occupe une place importante. Mais alors que dans l'insâd, on se borne à soutenir le chant à l'unisson, dans le muwal, par contre, le violin et le luth, avons-nous dit, reprennent tour à tour les motifs exposés, alors que pendant l'exécution des vocalises, les instruments se contentent de soutenir, en pédale, la tonique du mode choisi.

La pratique du chant chez les Marocains ne se borne pas là, Il existe, chez les ruraux, comme chez certains groupes citadins arabes ou berbères, des genres particuliers qui requièrent un style et des moyens vocaux appropriés.


الرقص الحربى
الرقص الفنى
الرقص بالعصى المصفقة (رقص الحصاد)
الرقص بالآلات الايقاعية
رقص تحت الاقدام
رقص الحشائش
رقص الصور الحية
الرقص الجميل

صور التاريخ الموسيقي
للدكتور محمود أحمد الحفني

الرقص عند قدماء المصريين


الرقص بمتابعة الغناء والعزف والتصفيق


الرقص بمتابعة الصاجات والرءوس المصفقة


الرقص بالرءوس المصفقة والتصفيق بالأيدي